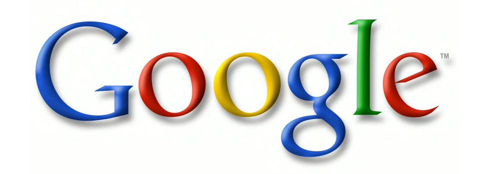
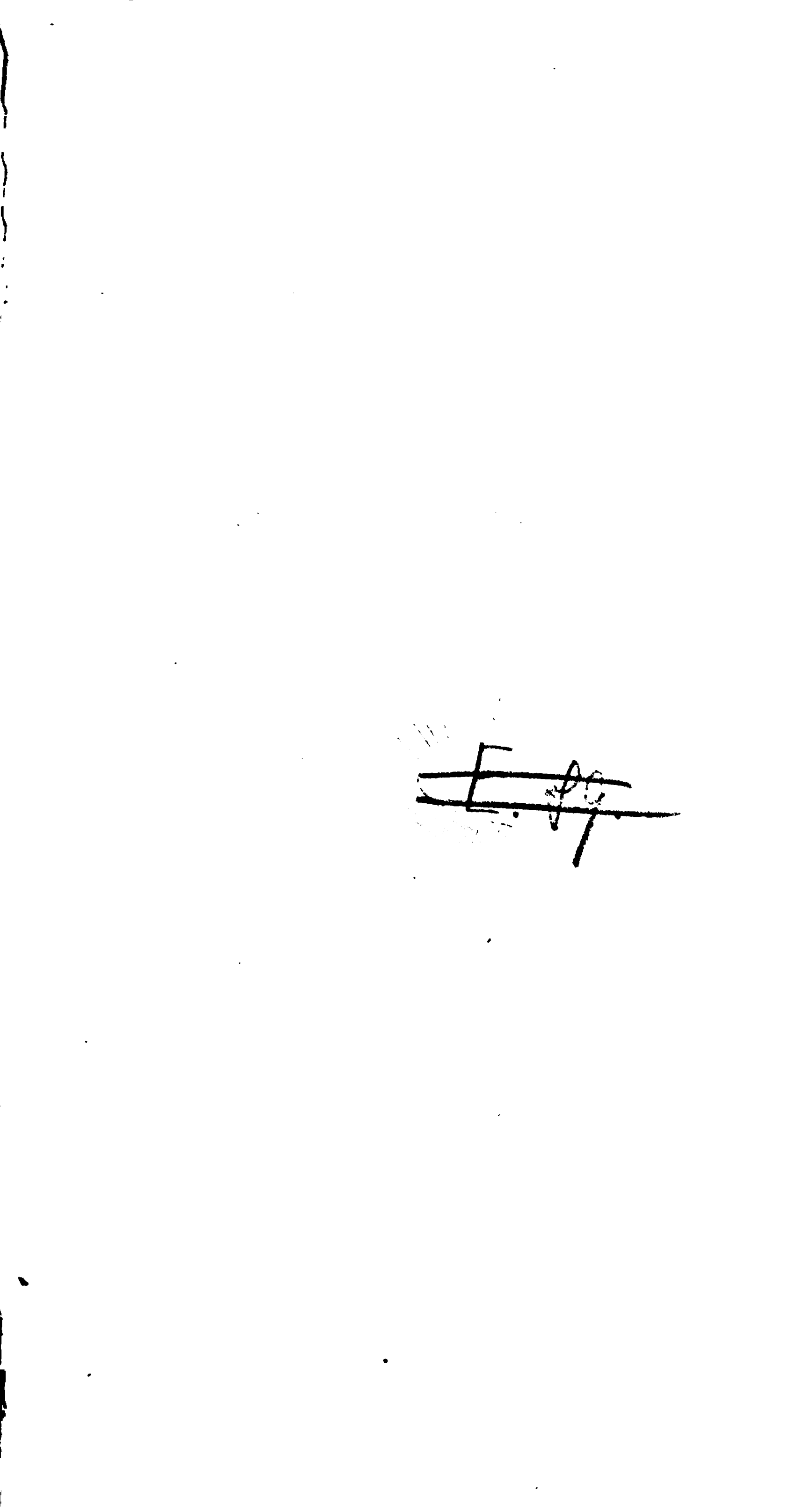










DER VATICANISCHE APOLLO.





DER

VATICANISCHE APOLLO.

EINE REIHE

ARCHÄOLOGISCH-ÄSTHETISCHER

BETRACHTUNGEN

VON

ANSELM FEUERBACH.

ZWEITE AUFLAGE.

STUTTGART UND AUGSBURG.
J. G. COTTA'SCHER VERLAG.
1855.



Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

I.

Χαῖρε ἄναξ· ὁ δὲ μῶμος, ἵν' ὁ φθόρος ἔνθα νέοιτο.
(Callim.)

Die Statue des vaticanischen Apoll, oder, wie man sie häufiger nennen hört, des Apoll von Belvedere, ist eines von den wenigen Werken antiker Kunst, welches Jedem, auch dem nur Halbgebildeten, nicht unbekannt sein wird. Wer kaum mehr von Hellas weiss, als dass hier vor Zeiten ein Volk gelebt, das griechisch schrieb, und Götzen aus Marmor verehrte, kennt den vaticanischen Apollo wenigstens dem Namen nach, aus den Tagebüchern der Reisenden nach Rom und Paris, oder hat bei Gelegenheit seiner Romanen-Lectüre von einer Stirne, einem Munde des Apoll gelesen. Selbst ein anschaulicher Begriff von der Statue ist bei den Meisten vorauszusetzen. Denn keine wurde so vielfach gezeichnet und nachgeformt, und kaum eine Stadt ist mehr, die nicht in irgend einem Winkel, oder doch auf dem Pulte der Zeichnungsschulen, wenigstens den Gypsabguss seines Kopfes aufzuweisen hätte.

Jahrhunderte lang galt die Statue des Apoll für die schönste Zierde der vaticanischen Paläste; Bildner und Maler, unter ihnen Meister der Kunst, haben sie dort mit Eifer studirt und nachgeahmt. Neben den Statuen des ersten Ranges, einem Laokoon und Antinous, dem Borghesischen Fechter,

dem Farnesischen Herkules, der Niobe in Florenz und der Diana von Versailles, wurde der vaticanische Apoll nicht nur mit Ehren, sondern selbst mit Auszeichnung genannt. Vor ihm verweilte das Auge des Kunstverständigen am liebsten, und jeder Vergleich mit andern Antiken, oder mit Werken der modernen Kunst führte wieder auf ihn zurück. Ja nicht blos der Kunstverständige wurde von seinem Anblick gefesselt; es schien in unsrer Statue noch eine ganz andere Wirkung verborgen zu liegen, als eine blos ästhetische; ihre Bewunderung ging nicht selten in ein romanhaftes Entzücken über. Erzählt man doch von einer jungen Römerin, in deren Herzen sich eine schwärmerische Leidenschaft für den belvederischen Gott entzündete! [1]

Besonders aber war es Winkelmann, welcher den seltenen Ruf dieser Statue, zwar gewiss nicht zuerst gegründet, aber doch weit verbreitet, und, wie es scheinen wollte, für immer gesichert hatte. Durch die hinreissende Beredsamkeit, mit welcher dieser warme Verehrer der antiken Kunst, wie mit den Worten eines begeisterten Sehers, die Schönheit und die hohe Bedeutung dieser Statue entwickelt, ward ihre Bewunderung bis zum lautesten Enthusiasmus gesteigert, und das Interesse für sie, man kann wohl sagen, zu einem Universal-Interesse erweitert. Hören wir Winkelmann selbst!

„Die Statue des Apollo,“ heisst es in der Kunstgeschichte, „ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des „Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der „Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal „gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu „genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen, und „sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle anderen „Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, „welchen die folgenden Dichter malen. Ueber die Menschheit

[1] S. das Reisetagebuch der Elisa von der Recke II. p. 354.

„erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der
„ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger Frühling, wie in dem
„glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit
„vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit
„sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glie-
„der. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher
„Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen
„Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich
„über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts
„Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert.
„Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper,
„sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter
„Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung
„dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen
„er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolget, und sein
„mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erleget. Von der
„Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie
„ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus. Verachtung
„sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in
„sich zieht, blähet sich in den Nüstern seiner Nase, und
„tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, wel-
„cher in einer seligen Stille auf derselben schwebet, bleibt
„ungestört, und sein Auge ist voll Süssigkeit, wie unter
„den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns
„übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst
„verehret, nähert er sich nicht der Grösse, in welcher er
„sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie
„hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schön-
„heiten der übrigen Götter treten hier, wie bei der Pandora
„in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die
„mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augen-
„braunen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären:
„Augen der Königin der Göttinnen mit Grossheit gewölbet,
„und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten

„Branchus die Wollüste eingeflösset. Sein weiches Haar spielet, „wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, „gleichsam von einer zarten Luft bewegt, um dieses göttliche „Haupt: es scheint gesalbet mit dem Oel der Götter, und „von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel „gebunden. Ich vergesse alles Andere über dem Anblicke „dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen „erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit „Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu „erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weis„sagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt „nach Delos und in die Lycischen Haine, Orte, welche Apollo „mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben „und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion's Schön„heit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! „Die Kunst selbst müsste mir rathen, und die Hand leiten, „die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig „auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem „Bilde gegeben habe, zu dessen Füssen, wie die Kränze der„jenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen „wollten, nicht erreichen konnten.“ [2]

So dachte Winkelmann. Seitdem haben sich Künstler und Gelehrte, Kenner und Freunde der Kunst, wetteifernd in dem Lobe der Statue erschöpft. Alle erkannten mit Winkelmann in ihr das schönste Denkmal hellenischer Kunst, das kostbarste Kleinod, welches je aus den Händen heidnischer und christlicher Barbaren gerettet worden, alle in ihr ein Ideal, welches kein früherer Künstler erreicht

[2] S. Winkelmann's Kunstgesch. XI. 3. II. opp. VI. I. p. 259 ff. Weil Winkelmann's Schilderung alles auf's Beste zu sagen schien, was sich über die Statue sagen lässt, wurde sie mehrfach wieder abgedruckt, benutzt und übersetzt. S. z. B. Volkmann histor. kritische Nachrichten von Italien II. p. 145. Mus. Pio-Clem. I. p. 146 ff. *Bell's* Pantheon (Lond. 1790.) p. 78.

hatte, und spätere nie erreichen werden. Wer das Höchste nennen wollte, was menschliche Kunst je hervorgebracht, nannte den vaticanischen Apoll; mit ihm war alles ausgesprochen, was gross und bewunderungswürdig ist. Selbst Männer, welche eben nicht zu den wärmsten Verehrern der griechischen Muse gehörten, stimmten, wie unwillkürlich, in dieses begeisterte Lob ein. Kotzebue sieht in der mediceischen Venus nichts weiter als ein Kammermädchen, welches der junge Herr vom Hause im grössten Negligee überrascht hat; die Statue des Laokoon erinnert ihn an den Menschenfresser, den er in seiner Jugend bei Weimar rädern sah; dennoch ruft er vor unsrer Statue gleichsam begeistert aus: „Ich stehe vor dem Apoll von Belvedere, und diessmal knie' ich willig nieder."[3] — Lichtenberg's Sarkasmen kamen zu spät, oder noch zu früh.

Die neuere Zeit hat, wie es scheint, diesen Enthusiasmus in etwas herabgestimmt. Schon wird dem vaticanischen Apollo hie und da der Weihrauch sparsamer zugewogen, und von einer allgemeinen Bewunderung kann kaum mehr die Rede sein. Wer nicht ganz Fremdling auf dem Gebiete der Alterthumskunde ist, und die glückliche Erweiterung kennt, welche diese Wissenschaft erfahren hat, seit Winkelmann die erste Bahn gebrochen, wird diess begreiflich finden. Der philologisch-kritische Theil der Kunstgeschichte ist fester begründet, das Wesen der Plastik selbst tiefer erforscht. An neuerworbenen Statuen, deren griechische Originalität durch handgreifliche Beweise verbürgt ist, hat das Urtheil einen sichern Halt gefunden; andere werden noch von Tag zu Tag an's Licht gefördert, welche selbst den schönsten Statuen, die Winkelmann kannte, an die Seite zu stellen sind, und es kaum mehr gestatten, Einem Werke den Preis vor allen andern zuzugestehen. Mit der Umsicht haben wir zugleich

[3] Kotzebue's Erinnerungen aus Paris vom Jahre 1804. p. 158.

an Vorsicht gewonnen, und wie früher dem Urtheile die Bewunderung vorherging, so jetzt der Zweifel.

Alles gewiss höchst erfreuliche Zeichen der Zeit für das Gedeihen einer Wissenschaft, welche des Herrlichen so viel, und des Unbezweifelten so wenig bietet; aber freilich traurige Aspecten für die Bewunderer des vaticanischen Apollo, der schon so merklich in cadente domo steht. Für diese muss die Aufgabe immer schwieriger werden, den klassischen Werth ihrer Lieblings-Statue auch dem reiferen Urtheile gegenüber zu behaupten. Bald dürfte ihnen, allem Anscheine nach, nichts übrig bleiben, als die letzte Zuflucht des sogenannten Kunstliebhabers. Sie werden sich auf ihr individuelles Gefühl, oder auf jenen Geschmack, „über den sich nicht streiten lässt," berufen und endlich verstummen müssen. Höchstens werden sie hie und da noch ein Wort des Missbehagens verlauten lassen, dass nun auch die mit der wärmsten Vorliebe gefeierte Statue durch das Scherbengericht der Archäologen aus dem Kreise der klassischen Werke verbannt sein soll. Verzeihlich möchte dieser Unmuth sein. Denn es liegt nun einmal in der Natur des Menschen, dass er ungern aufgibt, was er für preiswürdig und gross erkannt hat. Durch die Innigkeit, mit welcher wir den bewunderten Gegenstand erfassten, glauben wir an diesem selbst ein gewisses Recht erworben zu haben. Jeder Zweifel an dem Werthe desselben dünkt uns die Schmälerung eines unveräusserlichen Eigenthums.

Freilich behauptet auch die Kritik ihr Recht, und wie wenig diese geneigt ist, den vaticanischen Apoll mit Schonung zu umgehen, hat sie eben nicht erst neuerdings bewiesen. Früh schon hatte man an der Statue vom Belvedere gewisse Abnormitäten entdeckt, welche mit dem Begriffe eines klassisch vollendeten Werkes nicht nur unvereinbar, sondern demselben zum Theil so entschieden zu widersprechen scheinen, dass es beinahe zu verwundern, wie

unsere Statue nur so lange Zeit ihre Stelle unter den Werken des ersten Ranges behaupten konnte. Musste doch ihr Werth in den Augen der Meisten schon dadurch bedeutend sinken, dass ihre Originalität mit sehr gewichtigen Gründen bestritten ward. Allein eben der Glaube an ihre Vortrefflichkeit, der bei den Freunden der Kunst zu einer Art von ästhetischem Glaubensartikel geworden war, wies jeden Zweifel als unerheblich und störend zurück; und auf der andern Seite fand selbst die schärfste Kritik des wahrhaft Schönen, des Vortrefflichen so viel, dass sie fast schon auf halbem Wege inne zu halten gezwungen war. Vielleicht sind es gerade die Widersprüche, in die jede nähere Prüfung der Statue sich verwickelt, welche das Interesse für sie nicht ganz erkalten lassen.

Wirklich steht sie auch in dieser Beziehung einzig in ihrer Art unter den Denkmalen des Alterthums. Nur eines Blickes bedarf es, um über die Schönheit des Werkes, über Charakter und Ausdruck sich verständigt zu haben. Alles ist klar und bestimmt, die Bildung, die Attribute eines Apoll nicht zu verkennen, selbst die Handlung, in welcher der Künstler ihn gedacht haben dürfte, scheint kein Problem. Und dennoch, fragen wir nach den Resultaten der Kunstkritik, der archäologischen Forschung, schreiten wir selbst zur genaueren Prüfung: so wird Alles zum Räthsel, Alles zweifelhaft. Zweifelhaft ist das Material, aus dem die Statue gefertigt, die Zeit und die Schule, der sie angehört; zweifelhaft ist es, ob sie für Original oder für Copie, für ein griechisches oder römisches Werk zu achten sei. Mag der Kunstfreund diese Gestalt übermenschlich schön und erhaben finden, die Anlage des Ganzen geistvoll, die Conturen rein und fliessend, — der Kenner der Natur vermisst die strenge Richtigkeit der Anatomie, der Zeichner Correctheit der Zeichnung, der Archäologe das unverfälschte Ideal der Griechen; der Bildner wünschte den Marmor anders behandelt, der Kenner weniger

Manier, und den gangbarsten Hypothesen über die historische oder mythische Bedeutung des Werkes ist, wie es scheint, nur durch Verjährung das Recht geworden, immer wieder von Neuem nachgebetet zu werden. Den letzten, vielleicht entscheidenden Stein kann man endlich noch mit der Bemerkung in die Schaale legen, dass die ganze Anlage der Statue nicht im wahren Geiste der bildenden Kunst gedacht sei.

In der That ist nicht zu läugnen: schon jener laute, von allen Seiten widerhallende Beifall, der von jeher der vaticanischen Statue zu Theil ward, muss ein, wenn wir so sagen dürfen, an die Stille der antiken Plastik gewöhntes Ohr nur verletzen, und den Verdacht erregen, es könne hier irgend ein Element verborgen sein, welches der wahren Plastik fremd ist. Schon die Allgemeinheit jenes Beifalls ist verdächtig. Denn, ist die Klage gegründet, dass in der modernen Welt sich keine der Künste mehr eines Publicums, in der ächten Bedeutung des Wortes, zu erfreuen hat, so gilt diess von der Plastik, besonders aber von der antiken, im doppelt und dreifachen Sinne. Der Geschmack an ihren Produktionen ist der seltenste.[4]

Befremdender noch ist die Art und Weise, in welcher des vaticanischen Apoll fast immer gedacht wird. Dass bei jedem Versuche, Werke der bildenden Künste in Worte überzutragen, der Ton eher zu hoch, als zu tief genommen wird, ist begreiflich. Müssen es aber darum gerade die Worte eines Dichters werden? Und wenn es die Preishymne eines plastischen Werkes gälte, so brauchte die Leier doch nicht in die phrygische Tonart gestimmt zu sein. Die

[4] Wenn es eine Kunst gibt, welcher die obige Klage nicht zu gelten scheint, so ist es die Musik. Diess ist aber eben die Kunst, welche den reinsten Gegensatz zur Plastik bildet. „Die Sculptur und die Musik stehen sich, wie Novalis sich ausdrückt, als entgegengesetzte Härten gegenüber. Die Malerei macht schon den Uebergang.“ 4te Ausg., II. p. 129.

Wirkung der Plastik kann ja zunächst weder, wie die der Poesie, auf Geist und Einbildungskraft, oder wohl gar, wie jene der Musik, auf Phantasie und Seele gerichtet sein. Das plastische Kunstwerk ist weniger Seele als Gestalt; nicht Bild, noch Schein der Wahrheit, sondern Wahrheit selbst; es will eben darum mehr begriffen und verstanden als genossen, mehr beschaut als empfunden werden.[5] Die Schilderung eines ächt plastischen Werks wird daher im Munde des Kunstverständigen immer das Gepräge der ruhigen Forschung an sich tragen; sie wird selbst plastischer Natur sein. — Zwar könnte man solche exstatische Beschreibungen, und diesen gegenüber den vaticanischen Apoll, damit rechtfertigen, dass von Worten der Begeisterung nie ein Maassstab zur Beurtheilung des Gegenstandes selbst entlehnt werden dürfe. Aber hier ist es weniger um ein Was, als um das Wie zu thun. Der blosse Ton der Begeisterung, die Sprache des Enthusiasmus war es, was uns befremdete. Auch diese mit bedeutungsvollen Winken auf gewisse Modethorheiten unserer Zeit verdächtigen wollen, hiesse zu weit gehen. Jene Schilderungen rühren, dem grössten Theil nach, von Männern her, welchen richtiges Gefühl und besonnenes Urtheil

[5] Sulzer nennt die Plastik noch „eine Gespielin der Beredsamkeit und der Dichtung." (Theorie d. schön. Kunst, I. p. 174.) Wie anders Goethe, wenn er sagt: „Von allem Literarischen, ja selbst von dem „Höchsten, was sich mit Wort und Sprache beschäftigt, von Poesie und „Rhetorik, zu den bildenden Künsten überzugehen, ist schwer, ja fast „unmöglich: denn es liegt eine ungeheure Kluft dazwischen, über welche „uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt." Winkelmann und sein Jahrhundert, p. 405. Man denke noch an die scharfen Grenzen, die Lessing zwischen der Malerei (hier für bildende Kunst überhaupt) zog, und höre dann: „Der grösste Kunstkenner, den ich auf meiner „Reise sah, der alle Künste mit einem tiefen Blick und dem feinsten Geschmacke durchforscht hatte, behauptete, dass von den existirenden „Werken aller Künste, die Dichtkunst selbst mit eingeschlossen, der Apoll „das vollkommenste sei." v. Archenholz, England und Italien, II. p. 193.

nicht abzusprechen ist, und an der Spitze der Panegyriker steht ja Winkelmann selbst, der Mann „ächt klassischen Lebens- und klassischen Wirkens."

Es wird also wohl der Grund ihres so eigenthümlichen Tones in der Statue selbst zu suchen sein; und wirklich bedarf es kaum mehr, als eines flüchtigen Blickes auf den vaticanischen Apoll, um diese Vermuthung vollkommen bestätigt zu sehen. — Das erste, was wir bei dem Anblick desselben empfinden, ist Ueberraschung. Dieser Eindruck muss an sich schon für jede fernere Betrachtung entscheidend sein. Er muss mehr oder weniger auch den Empfindungen, welche ein längeres Beschauen erweckt, seine Farbe leihen, und kein Versuch, unsere Gefühle durch das Wort zum klaren Bewusstsein zu bringen, wird es verläugnen können, dass ihnen die Anregung eines überraschenden Momentes, eine Art von Illusion zu Grunde lag. Wenn sonst das plastische Kunstwerk, eine abgeschlossene Welt für sich, dem Genusse des Beschauers nicht entgegen, geschweige denn zuvorkömmt, wenn es uns nicht die Mühe erspart, uns selbst in seine Tiefe zu versenken: so können wir den vaticanischen Apollo gleichsam an uns kommen lassen, wie das Wort eines Dichters, wie den Ton der Musik. Ja diese Stellung ist zu frei, zu kühn, um sich nicht sogleich unserer Sinne zu bemächtigen. Auf einen ersten glänzenden Moment scheint alles concentrirt zu sein, nichts für den Genuss einer längeren Betrachtung zurückgelegt. — Diese kühne Stellung ist zugleich im höchsten Grade bewegt, in höherem Grade wenigstens, als wir diess sonst an Statuen gewohnt sind; und vergleichen wir sie mit dem Charakter dieser Gestalt, so will es fast scheinen, als wäre hier die Form nur um der Bewegung willen da, theilweise sogar für diese ganz eigens berechnet, — der grösseren Lebendigkeit und Ueberraschung zu Gunsten, willkürlich ersonnen. Unser Auge wird hier nicht von dem ruhigen Sein einer abstracten

Form festgehalten, sondern sogleich zu einem Nach und Vor, zum Transitorischen der Bewegung abgeleitet. Unwillkürlich suchen wir ihren Anfangs- und Endepunkt, die Veranlassung und das Ziel der Handlung.[6]

Was noch ganz besonders den ersten lebhaften Eindruck der Statue in steter Schwingung erhalten, und selbst steigern muss, ist der Ausdruck des Kopfes. Wenn sonst die Plastik auch von der Darstellung der Seele alles auszuscheiden strebt, was zufällig und momentan ist, so zeigt sich im Angesicht des vaticanischen Apoll eine tiefe Aufregung des Gemüths, Affect. Seiner Natur nach theilt sich dieser sympathetisch dem Beschauer mit, und ist, im Verein mit jener überraschenden Stellung und Bewegung, recht geeignet, unsere Einbildungskraft in ein so lebhaftes Spiel zu versetzen, dass endlich an die Stelle der Statue selbst wohl gar ein blosses subjectives Phantasiegebilde tritt. In diesem Affecte ist wohl auch hauptsächlich der Grund zu suchen, warum die vaticanische Statue selbst ein Auge zu fesseln vermag, welches der plastischen Anschauung entwöhnt ist. Affect ist es, was den Nichtkenner in den Productionen der modernen Künste vor allem erfreut. Affect soll die Gluth der Farben erhöhen, den Rhythmus der Melodie beflügeln; hier finden wir ihn im Marmor wieder.

Diese wenigen Bemerkungen mögen hinreichend sein, um das allgemeine Wohlgefallen an unserer Statue zu erklären, und Winkelmann's Begeisterung zu rechtfertigen. Haben sie doch für die Bewunderer des vaticanischen Apoll

[6] Mit der Bewegung und Handlung der Statue befassen sich auch die meisten Schilderungen ganz besonders, manchmal wunderlich genug, z. B.: „Ich hab' ihn. Er geht, erblickt das Ungeheuer (Python nach der gewöhnlichen Ansicht), spannt seinen Bogen, das Ungeheuer ist erlegt etc." „Briefe über Italien vom Jahre 1785 übers. von G. Forster, II. p. 14. Sie werden sogar musikalisch, wie bei *Visconti* Mus. Pio-Clem. I. p. 135. On croit entendre, selon la pensée d'Homère, le son du carquois suspendu sur les épaules du dieu irrité."

vielleicht schon zu viel gesagt. Denn, was die Statue selbst betrifft, so war mit unseren Bemerkungen doch nichts Geringeres eingestanden, als dass diese nicht als ein ächt plastisches Werk betrachtet werden könne. Dem allgemeinen Verständniss war sie nur dadurch näher gekommen, dass sie die Schranken des abstracten Kunstwerks überschritt, das heisst mit anderen Worten, nur dadurch, dass sie aufhörte eine Statue zu sein. — So scheint es allerdings. Mit unseren Begriffen vom Wesen der Plastik lässt sich der vaticanische Apollo nicht in Einklang bringen, und da unsere ganze Theorie der bildenden Kunst eigentlich nur von den Antiken abstrahirt ist, oder doch in ihnen ihre sicherste Stütze findet, so wäre freilich damit unserer Statue zugleich der Charakter eines griechisch-plastischen Werkes abgesprochen.

Indessen gingen unsere Zweifel zunächst doch nur daraus hervor, dass wir in der vaticanischen Statue einen höheren Grad von Bewegung und Ausdruck, ein gewisses Streben nach Illusion bemerkten. Hier war sonach, wenn Plastik und griechische Plastik identisch sind, stillschweigend die Voraussetzung zum Grund gelegt, dass Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue gegen die Einbildungskraft des Beschauers ein Hauptkennzeichen eines griechischen Bildwerks sei. Wo diese Merkmale fehlen, fehlt griechischer Geist. Ruhe und gänzliche Verzichtleistung auf Beziehung der Statue nach Aussen hin, muss die Hand des griechischen Künstlers geleitet haben. —

Dieser Punkt ist zu entscheidend und folgereich, nicht nur für die fernere Beurtheilung unserer Statue, sondern auch für die Würdigung anderer Werke der antiken Kunst, um nicht sogleich zu einer näheren Betrachtung aufzufordern. Wir werfen daher billig die Frage auf: War plastische Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue das leitende Princip der griechischen Kunst? war es einziges und unwandelbares

Princip?[7] Hört ein Bildwerk schon dann auf, in griechischem Geiste gedacht zu sein, wenn der Ausdruck in höherem Grade beseelt, die Stellung bewegt ist, in der ganzen Anlage sich ein gewisses Hinneigen zur Einbildungskraft des Beschauers kund gibt?

Um diese Frage einigermassen genügend beantworten zu können, ist es nöthig, die vaticanische Statue zu verlassen, und uns weiter im griechischen Kunstgebiete umzusehen. Der Weg, der eingeschlagen werden muss, wird labyrinthisch scheinen; aber diess ist wohl jeder durch die Trümmer des Alterthums.[8] Schon äusserlich müssen wir häufig, um für eine Statue das rechte Licht zu gewinnen, in eine bedeutende Ferne zurücktreten. Leicht kann es dann kommen, dass wir uns zu weit entfernen. Ein neuer Gegenstand, der uns unerwartet aufstösst, leitet unsere Aufmerksamkeit von der Statue ab, auf einen zweiten und dritten.

[7] Mengs und Winkelmann schon hatten Schönheit als das höchste Gesetz der griechischen Kunst aufgestellt, letzterer noch mit dem Zusatz edler Einfalt und stiller Grösse, Ruhe. Siehe besonders seine Gedanken über die Nachahmung der gr. W. opp. I. p. 31. Lessing's Laokoon ist bekannt, eben so die tiefsinnigen Ideen über Kunst, welche durch Schelling und seine Schule so siegreich verbreitet wurden. Wer kennt von Schelling's Meisterhand nicht wenigstens die Abhandlung über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur (München 1808.)? Damit zu vergleichen: Aug. Wilh. Schlegel über das Verhältniss der schönen Kunst zur Natur, im Prometheus. Wien 1808. V. (Nun auch in seinen kritischen Schriften, II. p. 310.) Vergl. überdiess Schorn's Einleitung zu seinen Studien der griechischen Künstler. Hirt's Ansicht, dass das Charakteristische als Grund-Princip der gr. Kunst anzusehen sei (vergl. dessen Versuch über das Kunstschöne in den Horen 1797. St. VII. u. Bilderb. I. Einleit. p. XI.), steht mit den Ansichten jener Männer nicht geradezu im Widerspruch, so wenig als Goethe's: „Ausdruck schöner Gedanken.“ Eine mit grosser Umsicht und Consequenz durchgeführte historische Entwickelung hat das Princip der griechischen Künstler in Thiersch's Epochen der griechischen Kunst gefunden.

[8] „Es ist nicht wahr, dass die kürzeste Linie immer die geradeste ist.“ Lessing.

Unvermerkt aber haben wir, vielleicht gerade durch diesen Irrweg, den rechten Standpunkt gefunden, von welchem aus die Statue betrachtet sein will; wir sind ihr nahe gekommen, indem wir glaubten, uns von ihr entfernt zu haben.

II.

Diva solo fixos oculos aversa tenebat.
(Virg.)

War Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue das leitende Princip der griechischen Kunst, so muss es auffallen, unter allen noch vorhandenen Statuen des Alterthums, die einer gewissen Periode abgerechnet, kaum Eine zu finden, in welcher jenes Princip in seiner ganzen Strenge festgehalten, und bis zur Spitze des Extrems durchgeführt wäre. Welcher gute Genius, möchte man fragen, hielt alle Künstler von dem gleichwohl so natürlichen Irrthume fern, die ächte idealische Ruhe, welche freilich wohl nur im Gegensatze der Bewegung denkbar ist, mit einer grob materiellen zu verwechseln? Aus der besten Meinung so recht im Geiste des herrschenden Systems zu bilden, konnten und mussten, menschlicher Weise, Statuen hervorgehen, welchen jede, auch die leiseste Spur des Ausdrucks, der Bewegung fehlte. Freilich war diess in den meisten Fällen schon durch den darzustellenden Gegenstand selbst unmöglich gemacht. Einem kämpfenden Heros konnte nicht die Stellung eines ägyptischen Priesters gegeben werden, einem Jupiter Kataibates nicht die Ruhe, mit welcher der indische Narajana auf seinem Lotosblatte schwimmt. Die bildende Kunst war in Griechenland sehr verschiedenen Zwecken untergeordnet, und die

wenigsten Statuen mögen dem individuellen Geschmack, oder der Laune des Künstlers ihre Entstehung zu danken haben. Aber wie? wenn sich Kunstgegenstände der Alten nachweisen liessen, welche ihrer inneren und äusseren Bestimmung nach, der absoluten Ruhe der Plastik nicht nur nicht widerstreben, sondern in ihr erst ihre wahre Gestalt gewinnen, und wenn gerade sie es gewesen wären, an welchen die griechische Kunst ihre ersten Versuche übte, die erste Meisterschaft erprobte, und endlich ihre höchste Kraft entfaltete?

Jedermann sieht, dass hier die Götterstatuen gemeint sind, jene besonders, welche zur öffentlichen Verehrung in den Tempeln standen. Der Begriff eines höheren Wesens weist von seiner Darstellung alles zurück, was an den Wechsel des Zeitlichen erinnert. Je weniger von Ausdruck, von Bewegung zu erkennen ist, desto mehr gewinnt die Statue den Charakter des Unwandelbaren, des Ewigen. Selbst der Anschein des Seltsamen, des Fremdartigen, welcher von solchen Darstellungen unzertrennlich ist, wird nur dazu dienen, jenen Eindruck zu verstärken. Die Statue entweicht auf eine, nur der frommen Scheu noch erreichbare Höhe; sie hört gewissermassen auf, ein Menschenwerk zu sein.[1] Aus Nachrichten der Alten wissen wir, dass ähnliche Götterbilder in Griechenland nicht selten waren.[2] Noch erhaltene

[1] Auf ähnliche Art, und aus demselben Grunde stellten sich Einige die Persönlichkeit der Götter selbst vor. Siehe die merkwürdige Stelle bei *Heliodor*. Aethiop. III. 12., welche Lessing anführt mit Beziehung auf die ägyptischen Statuen. Fragm. zum Laokoon 17. Opp. III. p. 26. cf. Creuzers Symbol. II. p. 469. Man dachte sich die Götter mit geschlossenen Füssen einherschwebend, und den Blick geradeaus gerichtet: ἀτενὲς διόλου βλέποντες. Letzteres gibt ihnen den Charakter der Abgeschlossenheit, der Abwesenheit.

[2] Der bekannte Amykläische Apoll war zur Hälfte eine förmliche Säule. *Paus.* III. 19. 2. p. 205. ed. B. *Quatrem. de Quincy.* Le Jup. Olymp. p. 196. Es mag hier noch eine Anspielung auf die symbolische Bedeutung zum Grunde liegen, die *Clemens Alex.* den alterthümlichen

Statuen, besonders aber Nachbildungen von Tempelidolen auf Münzen, Gemmen und Gemälden bestätigen es.[3] Die Füsse ruhen säulenförmig neben einander, die Arme sind straff an den Körper angeschlossen, oder nur geöffnet, um schwerfällige Attribute zu tragen, das ausdruckslose Haupt gerade emporgerichtet. Die Statuen aus der sogenannten Schule des Dädalus hatten sämmtlich dieses Gepräge, und es ist bemerkenswerth, dass Pausanias, der seine Bewunderung selten über die Periegetenformel *θέας ἄξιον* (sehenswerth) steigert, gerade den Bildern des Dädalus einen gewissen göttlichen Charakter beilegt.[4]

Allein unläugbar gehören alle jene Werke in die vorhellenische Zeit der Kunst-Entwickelung. Sie sind fremde Pflanzen, auf griechischen Boden versetzt. Nicht dem Streben nach plastischer Ruhe, nicht der dunklen Ahnung eines ewig unveränderlichen Wesens verdanken sie diess fremdartige Gepräge, sondern der Sinnesart jenes Volkes, welches Kunst und Natur zur Hieroglyphe, die menschliche Gestalt zur geheimnissvollen Mumie erstarren liess.[5] Mit dem ersten

Vorstellungen der Götter unter dem Bild einer Säule beilegt. *Δηλοῖ (ὁ ξύλος) τὸ ἑστὼς καὶ μόνιμον τοῦ θεοῦ.* Strom. I. ed. *Sylb.* p. 348. d. Unbeholfenheit der Kunstfertigkeit wenigstens, erklärt hier nichts. So gut man die Arme trennen konnte, um Bogen und Lanze zu tragen, konnten auch die Füsse, wenn auch unmerklich, getrennt werden.

[3] Siehe nur die Gemme mit dem Apollo Alexikakes (wie Tölken das Bild in der deutschen Uebersetzung p. 107. richtig benennt), bei *Millin* Gal. myth. XXXIII. Nro. 474. oder das Bild einer Statue auf dem prächtigen Vasen-Gemälde bei *Hancarville.* Vases. I. pl. 130.

[4] *Δαίδαλος δὲ ὁπόσα εἰργάσατο, ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἔτι τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις.* *Paus.* II. 4. 5. p. 97. ed. J. Beck. Vergl. damit den merkwürdigen Ausspruch des Aeschylus über die Werke der ältesten Zeit bei *Porphyr.* de abstin. II. §. 18. p. 133. 34. ed. *Rhoer.*

[5] Was den Zusammenhang ägyptischer und griechischer Religion und den Einfluss ägyptischer Kunst auf den ersten Beginn der griechischen betrifft, welcher neuerdings wieder stark in Zweifel gezogen wird, trete ich nämlich unbedingt den Ansichten Creuzer's und Thiersch's bei, mit welchen besonders noch Hirt's Amalth. II. p. 27. ff. und Schorn's

Beginn der eigentlich hellenischen Kunst verschwinden auch jene ruhigen Gebilde, und nur die, den Griechen so eigenthümliche ehrfurchtsvolle Scheu vor dem Alterthümlichen, sicherte den einmal vorhandenen noch für die spätere Zeit ihren Platz in den Tempelzellen.

Der kolossale Apollo Barberini,[6] jetzt eine Zierde des

Studien p. 122. zu vergleichen sind. Weiter in diesen so vielfach besprochenen Gegenstand einzugehen, ist hier nicht der Ort. Sei mir nur Eine Bemerkung gegönnt. Die allmählige Fortbildung von rohen Steinen zu Hermen u. s. w. wie diese Winkelmann annahm, (opp. III. p. 14? V. p. 217. VII. p. 3. cf. *Zoëga* de usu obelisc. p. 218. Potter's Archäol. III. p. 429. und Böttiger Andeut. p. 45. ff. — wiewohl dieser grosse Kenner der alten Kunst die Aehnlichkeit der Athene mit der ägyptischen Neith anerkennt, und die Hermen aus Phönizien herleitet, — Beck's Grundriss der Archäol. p. 65. ff.) — diese allmählige Fortbildung, so natürlich sie an sich zu sein scheint, unterliegt selbst einem psychologischen Zweifel. Dass aus jenen dreissig Steinen zu Pharä, aus dem Erôs zu Thespiä, der ein roher Stein war, keine Götterbilder hervorgehen konnten, hat Thiersch überzeugend dargethan. Epoch. I. p. 8. Aber auch die Herme kann nicht wohl als vermittelndes Glied gelten. Um einen Pfahl mit einem blossen Kopf zu bilden, und sich darunter eine Gottheit in Menschengestalt zu denken, dazu gehört schon ein gewisses Abstractions-Vermögen, dessen die kindliche Natur eines unkultivirten Volkes nicht fähig, und welches wenigstens bei einem mit entschiedenen Talenten zur Plastik begabten Volke nicht leicht vorauszusetzen ist. Schwierigkeiten in Bearbeitung des Materials kommen nicht in Betracht, nicht bloss desswegen nicht, weil die ältesten Bilder aus Holz geschnitzt waren. Die kindliche Natur begnügt sich gerne mit Wenigem, versucht aber auch gerade das Unmögliche am liebsten. Merkwürdig auch in dieser Beziehung, sind die alterthümlichen Tempel-Sculpturen von Selinunt, von denen von Klenze Nachricht gab. Kunstblatt 1824. Nr. 8. Hier finden sich Figuren, deren Obertheil en face, Hüften und Füsse aber in's Profil gestellt sind. Das blosse Relief-Profil war zu abstract. Man versuchte das Unmögliche, und wollte der Figur, die nur für Einen Augenblick berechnet sein konnte, die Universalität der Statue für alle Augenpunkte in Einem geben. — Warum leitet man die ägyptischen Statuen, man verzeihe mir diese Frage, nicht von den Kanopen ab?

[6] Diese Statue wurde bekanntlich früher, des langen Citharoedengewandes wegen, für eine Muse gehalten, und zwar von Winkelmann die Muse des Ageladas genannt, Opp. VI. p. 26. cf. VII. p. 113. Neuerdings aber ist sie mit Recht als ein Apollo anerkannt worden. Ueber den

erhabenen Pallastes, in welchem König Ludwig von Baiern die Reste hellenischer Kunst versammelte, reicht gewiss noch über die Zeit des Phidias hinaus; und höchst wahrscheinlich ist uns in dieser herrlichen Statue ein Tempelbild erhalten. Der linke Fuss ist aber zum Schritte gehoben, und unbeschreiblich die Majestät, mit welcher die Statue dem Beschauer entgegenzutreten, und dann inne zu halten scheint, um das Wort eines Flehenden zu vernehmen. — Mächtiger ausschreitend zeigt sich eine Minerva in Dresden. Sie ist als Promachos gedacht, rasch zum thätigen Beistand vom Olymp herniedereilend. [7] In beiden Statuen sind die Götter unverkennbar nicht blos als seiend, sondern als erscheinend dargestellt; ihre Stellung sagt ganz dasselbe, was

erhabenen Stil dieser bewunderungswürdigen Statue vergleiche besonders Meyer zu Winkelmann V. p. 553. und Meyer's Gesch. d. Kunst I. p. 50. Dass sie eine Tempel-Statue war, wird nicht nur durch ihre kolossale Grösse wahrscheinlich, sondern auch dadurch, dass sie an der Rückseite nicht ausgearbeitet ist, und folglich bestimmt gewesen sein muss, an eine Wand angelehnt zu werden. Auch zeigt der Kopf noch Spuren von eingesetzten Augen, welche zwar nicht ausschliesslich, aber doch den Tempel-Statuen ganz besonders eigen waren. Freilich kann bezweifelt werden, ob der Kopf ursprünglich zur Statue gehörte. Wenigstens war er von ihr getrennt, und sein Charakter scheint wirklich, nach meinem Gefühl, nicht auf's Beste mit dem Stil des Ganzen übereinzustimmen. Doch hat er auch durch schlechte Restauration gelitten.

[7] Becker's August. I. 9. 10. cf. Schorn in der Amalth. II. p. 206. ff. Gleichfalls schreitet die alterthümliche Minerva in Winkelm. Alte Denkm. Nr. 17. Man braucht sich allerdings die Promachos nicht immer als kämpfend zu denken. Gewöhnlich schützen die Götter durch ihre blosse persönliche Gegenwart. Vergl. Thiersch in genannter Amalth. I. p. 141. So steht Minerva ganz ruhig auf dem Vasen-Gemälde, welches den Bellerophon und die Chimära vorstellt. Tischbein I. t. 1. Aber auch Ausnahmen, wie in derselben Sammlung II. t. 20. und die Vignette in *Passeri* pict. in vasc. II. p. 1. *Millin.* peint. de vases II. t. 75. finden sich. Die Hauptsache in jenen Darstellungen schreitender Minerven blieb jedoch das Annahen der gewaffneten Göttin. Die Promachos, wie sie zum Kampfe führt (auch diess gehört zu ihren Functionen), erkenne ich auf einem Vasen-Gemälde bei *Caylus* recueil d'antiq. II. pl. 21.

jene bekannte Formel, womit die Götter die tragische Bühne zu betreten pflegen.[8]

Alle Feierlichkeit des erhabensten Tempelstils ist über die Pallas von Velletri ausgegossen,[9] strenge Grösse und hoher Ernst der Charakter dieser bewunderungswürdigen Gestalt. Aber das Haupt ist sanft zur Erde geneigt. Sie winkt dem Flehenden Gewährung zu. Die herrliche Minervabüste, ehemals in der Villa Albani, jetzt gleichfalls in der Glyptothek zu München, zeigt dieselbe Haltung,[10] und ebenso hat man sich den olympischen Jupiter des Phidias, das unerreichbare Muster aller Tempelbilder, zu denken, wenn anders die Sage gegründet ist, dass seine Idee von Homer entlehnt war.[11] Andere Götterstatuen hielten die Rechte mit einer Schale ausgestreckt, um die heilige Spende zu empfangen,[12] oder sie reichten den Kranz, die Binde des Sieges dar, oder das Bild der geflügelten Nike selbst.[13] Hier war

[8] Τὴν σὴν δ' ἥκω χάριν οὐρανίας Ἕδρας προλιπών. *Soph.* Philoct. v. 1413. cf. *Aesch.* Eumen. v. 393. *Euripid.* Andr. v. 1186. et al.

[9] Vergl. über diese Statue Fernow im deutschen Merkur 1796. I. p. 299. *Millin.* monum. inéd. II. 3. pl. 23. p. 189. Musée Napoléon I. pl. 8. Dieselbe Neigung des Hauptes an der Statue der Juno. Mus. Pio-Clem. I. t. 1.

[10] Sie ist zwar nur eine Büste, gewiss aber nach dem Haupte eines Standbildes copirt.

[11] *Strabo* VIII. 3. ed. st. p. 171. Bei Homer aber heisst es Il. I. v. 528. *νεῦσε Κρονίων.* Die Neigung des Hauptes hat auch der Jupiter Verospi Mus. Pio-Clem. I. t. 1. Sie fehlt dagegen an der Statue des finstern Pluto ibid. II. t. 1.

[12] Die Handlung, welche man sich hier zum Grunde liegend dachte, ist ausgeführt in alterthümlichen Reliefs, wo Nike dem Apoll die Spende in die Schale giesst. *Zoëga* bassiril. ant. II. Nr. 99., und auf der sogenannten Vergötterung des Adrian Mus. Pio-Clem. V. t. 26. Ein thronender Jupiter mit der Patera bei *Beger* thes. Brandenb. III. p. 80. auf einer Münze von Perinth. ibid. p. 486.

[13] Beispiele sind zahllos. Ich bemerke nur, dass man ursprünglich unterscheiden muss, ob das Bild der Victoria gegen die Statue oder von ihr weggewendet war. Im ersten Fall war *νικηφόρος* der siegreiche Gott (z. B. Jupiter über die Giganten); im zweiten hiess *νικηφόρος* der sieg-

also überall Handlung, freilich die Handlung von Wesen, deren That meist nur ein Wink ist; aber, was nicht zu übersehen, von künstlerischer Seite betrachtet, zugleich eine Handlung, welche nicht in den ideellen Kreis des Kunstwerkes eingeengt bleibt, sondern aus diesem heraus sich in die Wirklichkeit bewegt, ja erst in dieser Sinn und Bedeutung erhält. Da war nichts von absoluter Ruhe, sondern Bewegung; keine Beschränkung des Kunstwerks auf sich selbst, sondern lebendige Beziehung der Statue zu ihrem Beschauer.

Werfen wir einen Blick auf den religiösen Glauben der Griechen, so kann diess bei den Götterstatuen am wenigsten befremden. Denn was waren jene Bewohner des Olympus? Weder moralisch politische Allegorien, wie die Götter der Perser, noch blosse Symbole von Kräften der Natur, wie die ägyptischen,[14] sondern lebendige Charaktere, Individuen; und diese nicht etwa, wie der Brahm der Indier, ins Anschauen ihrer selbst versunken, sondern in steter willkürlicher Thätigkeit begriffen, mit dem menschlichen Leben aufs engste handelnd, und selbst leidend verknüpft. Gleichergestalt erkannte der Grieche in der Statue nicht etwa blos das Symbol eines abstrakten Begriffs, gleichsam nur ein mnemonisches Zeichen, den Gedanken an höhere Natur zu erwecken; sie war ihm vielmehr der sichtbare Olympier selbst, seine körperliche Hülle. Götter und ihre Statuen

bringende. Beides wurde später verwechselt, indem der siegreiche Gott selbst das Symbol ward des Siegs, den man ihm verdankte. Dass die Götterbilder die Victorien und Schalen nicht bloss trugen, sondern darreichten, hat Niemand besser verstanden, als der Tempelräuber Dionys. Ea se accipere, non auferre dicebat. *Cic.* nat. deor. III. 34. p. 672. ed. Cr. Hieher gehört noch eine andere Stellung von Götterbildern. In der Altis zu Olympia sah Pausanias ein Jupiterbild auf einer Stele, die eine Hand ausgestreckt. *Paus.* V. 24. 5. p. 345. — — — *Ζεὺς μὲν (τῆςδε πόληος) ὑπειρέχοι — Αἰεὶ δεξιτερὴν χεῖρ'* — etc. *Theognis* v. 757.

[14] Wenigstens nicht im Glauben des Volks.

sind unzertrennliche Begriffe, und alles was jenen zukam, wurde auf diese übertragen.[15] Eine ganz unbegreifliche Inconsequenz müsste vorauszusetzen sein, wenn die Kunst jene, den Menschen so nah verwandte Naturen nur darum zum körperlichen Erscheinen hätte bringen sollen, damit sie eben dadurch erst unnahbar in sich selbst zurücktreten.[16]

Diess ist an sich undenkbar, war aber überdiess durch die griechischen Tempel-Gebräuche geradezu factisch unmöglich gemacht. Das ganze Ritual war recht eigentlich darauf berechnet, zwischen der Statue und ihren Verehrern einen möglichst lebhaften, mitunter höchst ergötzlichen Verkehr zu unterhalten. An die Statue waren die Hymnen und Gebete gerichtet, ihre Knie wurden in Augenblicken der Gefahr umfasst.[17] Der Tempel ist der Wohnsitz der Götter, hier haben sie sich im buchstäblichen Sinn des Wortes häuslich niedergelassen.[18] Die Statuen der nächstverwandten Götter und ihrer Lieblinge sind zur Gesellschaft um sie versammelt;[19] selbst für den nöthigen Hausbedarf ist gesorgt.

[15] Es sind die Statuen velut corpora deorum. *S. Augustin* civit. dei VIII. 23. p. 210. ed. or. B. Spiritus invisibiles-ut sint quasi animata corpora. id. Sie sind die *θεοὶ ἐμφανέες* bei *Lucian* de Syria Dea. Opp. ed. *Schm.* VIII. p. 173. Daher *οἱ παριόντες οὔτε τὸν ἐξ Ἰνδῶν ἐλέφαντα ἔτι οἴονται ὁρᾷν, οὔτε τὸ ἐκ τῆς Θράκης μεταλλευθὲν χρυσίον, ἀλλὰ τὸν Κρόνου καὶ Ῥέας ἐς τὴν γῆν ὑπὸ Φειδίου μετῳκισμένον.* De Sacrif. opp. ed. Schm. II. p. 263. und bei *Cic.* in Verrem. IV. 49 — ut, quum illuc irent, non ad aedem Cereris, sed ad ipsam Cererem proficisci viderentur; oder bei *Flor.* epit. I. 13. obtestata (juventus) ipsum quasi praesentem Jovem. Von göttlichem Geiste waren die Bildsäulen beseelt, jedoch nicht alle in gleichem Grade. Es gehörte eine höhere Kraft dazu, um die beseelten von den nichtbeseelten zu unterscheiden. So heisst es von Heraïskos: *αὐτοφυὴς ἐγένετο διαγνώμων τῶν τε ζώντων καὶ τῶν μὴ ζώντων ἱερῶν ἀγαλμάτων.* *Suid.* s. v. II. p. 67. ed. *Kust.*

[16] Etwa wie *Apulejus* die Isis verschwinden lässt: numen invictum in se recessit. metam. XI. p. 209. ed. Bip.

[17] *Βρετέων ἔχεσθαι.* *Aesch.* Theb. v. 94.

[18] Daher hiessen die Götter selbst *σύνεδροι.* *Aesch.* l. l. v. 304 — habitare apud sese Cererem Ennenses arbitrantur *Cic.* l. l.

[19] Die *πάρεδροι. θεῖος ἀγών.* Schol. ad. Hom. Il. VII. v. 298.

In festlichen Aufzügen werden neue Prunk-Gewänder für das Tempelbild gebracht,[20] und im Opisthodomos häufen sich die Schätze. Gerade, wie lebende Wesen werden die Statuen gehegt und gepflegt, sie werden bekränzt,[21] gesalbt,[22] gebadet,[23] sogar, als hätte man es für nöthig erachtet, ihrer plastischen Langenweile vorzubeugen, mit Possenspielen erlustigt.[24]

Alles wurde aufgeboten, um ihnen, so zu sagen, ihren Wohnsitz so angenehm als möglich zu machen. Denn sie konnten ihn verlassen, mit einem glücklicheren Boden vertauschen.[25] Und wie viel war nicht an die persönliche Gegenwart der Götter in ihren Statuen geknüpft! — So lange das Bild des Schutzgottes der bedrängten Stadt noch nicht entrissen worden, ist nicht alle Hoffnung gesunken; aber man besorgt, die Statue möge selbst zu dem Feinde übergehen, und so die verwaiste Heimath dem Verderben Preis gegeben werden. Als Tyrus von Alexander belagert wurde, legte man, in Folge eines Traumgesichts, der Statue des Apollo goldene Ketten an, und knüpfte diese an den Altar des Herkules.[26] In Griechenland hatten gewisse Statuen von jeher Fesseln getragen, damit man ein für allemal ihrer

[20] Man erinnere sich an den Peplos der Panathenäen, den Chiton des Amykläischen Apoll etc. *Quatrem. de Quincy* le Jup. Olymp. p. 8—15.

[21] *Clemens Alex.* Paedag. II. ed. Sylb. p. 181. C. *Paschal.* coronae p. 201. ff.

[22] *Artemid.* Oneirocr. II. 34. p. 122. ed. K. *Prudent.* in Symmach. I. v. 204.

[23] *Spanh.* ad. Callim. p. 326.

[24] *Herod.* V. 38. p. 318. ed. Jungerm. cf. Kannegieser komische Bühne von Athen p. 28. Feste ganz anderer Art erlebte die Bildsäule des Pan bei den Arcadiern. *Theocr.* VII. v. 106. cf. *Castell.* de festis graec. p. 35. ff.

[25] So wollen Ceres und Proserpina mit Timoleon auswandern. *Plut.* Tim. opp. ed. Xyl. I. p. 239. B. Daher im Gebet bei Aeschylus: *Ποῖον δ' ἀμείψεσθε γαίας πέδον τᾶσδ' ἄρειον;* Theb. v. 289.

[26] Ouasi illo Deo Apollinem retenturo. *Curt.* IV. p. 98.

Treue versichert sei. So die Aphrodite Morpho zu Sparta,[27] und ebendaselbst die Statue des Enyalios.[28] Götterbilder, der erstürmten Stadt entrissen, sind erst das Zeichen des vollendeten Sieges, und ihre schirmende Kraft wird auf fremden Boden verpflanzt, um dort gleichsam neue Wurzel zu schlagen.[29] Orakel gebieten, das Götterbild eines fremden Volkes dem Vaterland einzuverleiben,[30] und Statuen von anerkannter Segenskraft, wie die der Aeaciden, werden in entscheidenden Momenten von ihren Besitzern als Bundesgenossen und Mitkämpfer erbeten und eingeholt.[31] Eine Sage bei Servius lässt sogar eine Statue des delphischen Apollo-Tempels durch göttliche Kraft nach Corcyra wandern und die Mauern dieser Stadt vertheidigen.[32] Aehnliche Statuen-Anekdoten kommen nicht selten bei den Alten vor.[33]

Die Gegenwart der Götter in ihren Bildern hatte diese

[27] *Paus.* III. 15. 10. p. 197.

[28] Gefesselte Statuen müssen auch sonst häufig gewesen sein. Statuarum ritu patiemur pannos et vincula? *Petron.* satyr. c. 102. ed. Burm. p. 619. Die Fesseln jedoch des Saturn bei den Römern (*Stat.* sylv. I. 6. 4.) sind bloss symbolisch zu nehmen; cf. Creuzer's Symbol. II. p. 215. Aber vom Enyalios in Sparta dachte man wirklich: *οὔποτε τὸν Ἐνυάλιον φεύγοντα οἰχήσεσθαί σφισιν ἐνεχόμενον πέδαις.* *Paus.* l. l. 7. p. 196. Die bekannte Statue im Pallast Borghese — villa Borgh. st. I. Nr. 9. — in welcher man bald Mars, bald Achilles, oder gar den Philoctet erkennen will, wird für einen ähnlichen Mars genommen werden müssen. Vergl. Winkelmann opp. II. p. 503. Ueber dem Knöchel des einen Fusses hat sie einen Ring, der hier ebenso gut an die Fuss-Fesseln des Kriegsgottes erinnern kann, als der Fingerring an die Armkette des Prometheus. cf. *Plin.* h. n. XXXVII. 5. 1. p. 764. *Serv.* ad *Virg.* eclog. VI. 42. Es hängt übrigens diese Sitte mit dem Glauben der Alten zusammen, dass der Mensch über die Götter Gewalt ausüben könne. So wird Proteus durch Fesseln zum Weissagen gezwungen. Gewissen Formen mussten die Götter folgen. Vergl. *Euseb.* praep. evangel. V. 8. ff. ed. Vig. p. 193.

[29] Vergl. z. B. *Paus.* VIII. 46. 1. ff. p. 551.

[30] *Liv.* XXIX. 10. *Ovid.* fast. IV. 255. ff.

[31] *Herod.* V. 80. 81. p. 317. VIII. 64. p. 482.

[32] *Serv.* ad Virg. Aeneid. I. 97.

[33] Vergl. die wandernden Penaten des Aeneas bei *Valer. Max.* I. 8. 7. p. 74. ed. Bip.

mit einer dämonischen Kraft erfüllt, die zwar in der Regel schlummerte, aber doch von aussen geweckt werden konnte, und dann wunderthätig ins Leben trat. Daher denn gewissen Götter-Statuen selbst die Kraft der Weissagung zugetheilt ward, wie jenem Bilde der Hekate, welches Theagenes immer mit sich führte, und um Rath befragte.[34] Noch Pausanias sah auf dem Markte von Pharä in Achaja das Bild eines Hermes, an welches man sich unmittelbar zu wenden hatte, um über die Zukunft belehrt zu werden. Man sagte der Bildsäule sein Anliegen in's Ohr, und die erste Stimme, welche sich hören liess, wenn man den heiligen Bezirk verlassen hatte, galt als Orakel.[35] Anderwärts hatte der fromme Wahn von den Lippen der Statue selbst das Wort des Gottes vernommen, wie denn jene Bildsäule der Fortuna zu Rom mit eigenem Munde ihre Zufriedenheit über die Art zu erkennen gab, wie sie geweihet worden.[36] Zu Daphne aber wollte man von der Apollo-Statue des Tempels den Klang der Cither gehört haben.[37] — Kein Wunder, wenn nun den Statuen geradezu Empfindung beigelegt wird, wenn ihre todte Materie von Zeit zu Zeit die Natur eines organischen

[34] *Εἶχε δὲ Ἑκάτης ἄγαλμα, οὗ ἐπυνθάνετο πανταχοῦ ἀπιών.* ***Suid.*** ed. Kust. II. p. 168. Es wurde darum *κάπνος* genannt. Vergl. über diess Epitheton ornans: ***Bergl.*** ad ***Arist.*** vesp. v. 343. Es entspricht vollkommen unserm körnigen: Hansdampf. Ueber weissagende Schnitzbilder vergl. ***Serv.*** ad ***Virg.*** Aen. VI. 68. Ein ganz merkwürdiges Beispiel eines Statuen-Orakels bei ***Lucian.*** de Syria Dea. I. I. p. 218.

[35] ***Paus.*** VII. 2. 3. p. 457.

[36] ***Plut.*** de fort. Rom. Opp. ed. X. II. p. 319. A. ***Valer. Max.*** I. 8. 4. p. 72. Auch die Bildsäulen der Juno Moneta in Veji hatte man sprechen gehört. Wo es für nöthig erachtet wurde, half wohl auch Betrug die Zunge lösen. Aus ***Theodoret.*** hist. eccl. V. 22. führt Beckmann an, dass der Bischof Theophilus bei Zerstörung der Götzenbilder in Alexandrien mehrere fand, welche hohl und so an die Wand gestellt waren, dass man hinter ihnen durch den Mund der Statue reden konnte. S. dessen Beiträge zur Geschichte der Erfindungen, IV. I. p. 115.

[37] ***Καὶ πού τις καὶ ἤκουσεν, ὥς φασίν, ἐν μεσημβρίᾳ κιθαρίζοντος.*** ***Libanius*** bei ***J. Chrysost.*** de S. Bab. Opp. ed. ***Montf.*** II. p. 571. A.

Körpers annimmt, wenn hier ein Standbild Thränen vergiesst,[38] dort die Angst ihm den Schweiss[39] oder Blut austreibt,[40] und endlich die Statue überhaupt, oder sonst ein künstliches Abbild des Menschen, seltsam genug, in ein sympathetisches Verhältniss mit dem menschlichen Körper tritt, so dass z. B. Kraut auf dem Haupte einer Statue gewachsen, wie der treuherzige Plinius in allem Ernst versichert, Kopfschmerzen heilt,[41] und thessalische Zauberinnen nur ein wächsernes Bild zu durchbohren brauchen, um das Urbild desselben einem sichern Untergange zu weihen.[42]

So wunderlich uns alles diess bedünken mag, so durfte es doch nicht umgangen werden. Es konnte dazu dienen, den Begriff, welchen man bei den Alten überhaupt, bei den Griechen besonders, mit der Statue verband, und das Verhältniss derselben zum Beschauer in ein klares Licht zu stellen. Es war um so weniger zu umgehen, da aus den Götter-Statuen alle andern sich entwickelt haben. Dem Glauben des Volkes verdankt die griechische Kunst ihre ersten Keime und ihre letzte Blüthe, und war sie in den ältesten Zeiten nur die Sklavin der Religion, so hörte sie doch nie auf, ihre treue Gefährtin zu sein. — Auch haben jene seltsamen Meinungen, jene abentheuerlichen Sitten, für den unbefangenen Blick kein geringeres Interesse, als der Psycholog dem bewusstlosen Spiel eines Kindes zu schenken pflegt. Sie sind die naiven Aeusserungen eines arglosen,

[38] *Liv.* XI. 19. Besonders häufig kömmt diess von Statuen aus Elfenbein vor. Mille locis lacrimavit ebur. *Ovid.* metam. XV. 792. cf. *Seneca.* Thyest. v. 702. Diess erklärt sich sehr natürlich daraus, dass man Elfenbein-Statuen durch Oel oder Wasser feucht erhalten musste. *Paus.* V. 11. 10. p. 316. VII. 27. 2. p. 470.

[39] *Plut.* Timol. (Opp. I. p. 241. E.)

[40] *Liv.* XXIII. 31. XXVII. 4.

[41] *Plin.* h. n. XXIV. 5. 106. p. 352.

[42] *Hor.* serm. I. 8. v. 30. mit den Erkl. vergl. v. Dobeneck des d. Mittelalt. Volksgl. II. p. 20.

unbewachten Sinnes, welche, je weniger sie von Besonnenheit und ruhiger Ueberlegung zeugen, um so untrüglicher die Geheimnisse des Herzens verrathen, die innersten Falten des werdenden Charakters aufdecken, und in der unscheinbaren Knospe schon Farbe und Gestalt der künftigen Blüthe errathen lassen.

Aus demselben Grunde muss auch die eigentliche Künstlersage zu Rathe gezogen werden. Von technischer Seite hat sie schon längst theilweise in der Geschichte der Kunst ihre Stelle gefunden. Wie viel ist nicht blos über den Schild des Achill bei Homer geschrieben worden![43] Und gewiss gehört es zur Vollständigkeit der Untersuchung, besonders über den ersten Beginn der griechischen Kunst, auch der Werkstätte des Vulkan zu gedenken, und das mannichfache Schmuckwerk der Tempel bis auf die bunten Gewebe der homerischen Frauen zurückzuleiten.[44]

Sollte aber die Künstlersage nur von Seite der Technik und des Materials beachtenswerth sein? Weiss sie von den Werken jener fabelhaften Künstler weiter nichts zu sagen, als dass sie aus Gold oder Erz gebildet waren? Merkwürdig: jeder einzelne Zweig der griechischen Kunst lässt sich auf einen mythischen Stammhalter zurückführen. Der Toreute wie der Plastiker und Xyloglyphe wusste von fabelhaften Altmeistern zu erzählen, die ihm in seiner Sphäre zum Vorbild dienten. Aber alle Werke dieser Kunstheroen waren b e s e e l t; sie l e b t e n.

Vorbild der Plastiker, im griechischen Sinne des Wortes, ist Prometheus. Aus seiner Hand war der Mensch selbst

[43] Vergl. *Caylus.* hist. de l'Acad. des inscr. XXVII. p. 21. — D e s s e n Abhandlungen übers. v. M e u s e l II. p. 231. Das Gelungenste wohl bei *Quatrem. de Quincy* in dem schon angeführten Werke.

[44] Auf die Kunst bei Homer hat schon G o g u e t Rücksicht genommen: Ursprung der Gesetze, übersetzt von H a m b e r g e r II. p. 159. ff. Ueber Vulkan besonders. *Quatrem. de Quincy* l. c. p. 153. T h i e r s c h's Epochen I. p. 6. etc.

als ein beseeltes Thongebild hervorgegangen.[45] Durch das Modell wird die Plastik, nach Pasiteles Ausspruch, Mutter der Statuaria, und so Prometheus in gewissem Sinne, auch das beseelende Princip der Bildgiesskunst.[46] Der Feuergott selbst, mit welchem Prometheus die Ehre des gemeinsamen Altars theilt, arbeitet bei Hesiod als Plastiker, und das belebte Werk seiner Hände wird Pandora. Aus Erde hat er es gebildet, und wie später verschiedenartige Stoffe zu einem prunkvollen Ganzen in der Statue sich vereinigt finden, so ward schon hier das neue Wunderbild von Athene selbst (ἐργάνη) mit silbernem Gewand umgürtet, von den Charitinnen mit goldenem Putzwerk, von den Horen mit Frühlingsblumen geschmückt.[47] Pandora ist das beseelte Vorbild der toreutischen Pracht-Statue. — Entschieden stellt sich Vulkan bei Homer an die Spitze jener Künstler, deren Statuen

[45] *Plin.* h. n. XXXV. 5. 45. p. 711. — *Apollod.* I. 7. ed. *Heyne* p. 40. Ich muss übrigens bitten, nicht zu glauben, als führe ich die fabelhaften Künstler in historischer Folge auf. Dann dürfte Prometheus wenigstens die Reihe nicht beginnen. Noch Aeschylus kennt ihn nur als Wohlthäter des menschlichen Geschlechts. Als Plastiker sehen wir ihn nicht selten abgebildet. So descript. des p. gr. de *Stosch*, III. 1. 6. Auf Münzen z. B. des Antonin. *P. Eckhel*, doctr. num. II. VII. p. 34. Aber fast alle Bilder gehören in spätere Zeit. Das berühmte Relief im Mus. Capit. IV. 25. enthält sogar christliche Ideen. S. die Nachweisungen bei Böttiger zum Tagebuch der Elisa von der Recke IV. p. 32. Selbst das Relief im Mus. Pio-Clem. IV. 34. scheint mir christliche Anspielungen zu enthalten. Freilich kann man hierin leicht zu weit gehen. Wer sollte z. B. nicht das Bild bei *Millin* Gall. myth. CLXXIV. 647**. für eine christliche Agape halten? (Man sehe nur den Fisch, das bekannte Symbol.) Aber es gehört in den vaticanischen Codex des Virgil.

[46] Der Mythus versetzt ihn nach Sicyon (vergl. Thiersch's Epoch. II. p. 26.) wohin auch die Sage der Telchinen spielt. *Heyne* ad *Apollod.* p. 97. Creuzer's Symbol. II. p. 305. Ueber seine Verbindung mit Vulkan: *Schütz* ad *Aesch.* Prometh. p. 158. mit Minerven, der lebendigen Kunst-Idee, Etymol. magn. p. 470. Prometheus selbst hatte sie aus dem Haupt des Jupiter befreit. *Apollod.* I. 3. p. 19. und diesen, nicht den Vulkan, sehe ich bei Winkelm. Alt. Denkm. II. Vig.

[47] *Hesiod.* opp. et dies v. 70. ff. theog. v. 571.

aus Metall und mit dem Hammer getrieben waren; aber auch aus seiner Feueresse gingen nur lebendige Werke hervor. Mag die Meinung jenes Dionys,[48] welcher auch die Figuren an dem Schilde des Achill für beweglich hielt, nicht im Sinne des Dichters gefasst, und als spätere Klügelei zu verwerfen sein, der Nachahmer Homers, der Dichter des sogenannten hesiodischen Schildes, hat eben so gedacht.[49] Goldene und silberne Hunde von Vulkans Hand bewachten das Haus des Alkinous:

„Sie unsterblich geschaffen in ewig blühender Jugend.“[50]

In seiner Werkstatt wurde der Gott von goldenen Mägden bedient, denen er sogar Stimme, Vernunft und Kunstfertigkeit verliehen.[51] Für Minos hatte er, nach spätern Sängern, einen ehernen Riesen gebildet, der als Wächter um die Insel Kreta schreitet.[52] Bei der Zerstörung von Ilium hatte

[48] *Eustath.* ad. Il. ed. Rom. II. p. 1148.

[49] Freilich ein Nachahmer, welcher von Homer und selbst von Hesiod eben so fern der Zeit nach stehen mag, als seine Diction sich von der Natur und Einfalt beider entfernt hat. Vergl. über den hesiodischen Schild: *C. Fr. Heinrich* Hes. scut. Herc. in den proleg. mit der Recension in der neuen Bibl. d. schön. Wissenschaften Bd. 67. St. I. p. 263. und Manso's Abhandl. über Hesiod in den Nachtr. zu Sulzer's Theorie III. p. 49. ff. Dass die Figuren auf dem Schilde des Herkules wirklich beweglich (αὐτοκίνητα) gedacht sind, geht aus mehreren Stellen hervor: — die klappernden Zähne v. 164. — unter den Schritten der Gorgonen ertönt der Schild v. 232. — Perseus war sogar freischwebend ohne Stützpunkt gebildet v. 217. und den Syringen antwortet das Echo v. 279.!

[50] Od. VII. v. 91.

[51] Il. XVIII. v. 417. ff.

[52] *Apollon Rh.* IV. v. 1640. Böttiger Kunstmyth. p. 377. Facius in seinen Miscellen p. 40. Doch ist an eigentliche Automate nicht zu denken. Vergl. Voss mythol. Briefe. N. A. I. p. 209. Des Vulkans Werke ästhetisch gewürdigt bei *Phurnut.* 19. ed. Amst. p. 182. Schol. ad Il. XVIII. v. 382. Hieraus erklärt sich wohl auch seine Vereinigung mit Merkur, wie in der schönen Gruppe der Villa Borghese, st. VI. Nro. 6. Denn von Merkur heisst es: Od. XV. v. 319.

— — — — — — ὅς ῥά τε πάντων
Ἀνθρώπων ἔργοισι χάριν καὶ κῦδος ὀπάζει.

man ein Bacchusbild von seiner Hand gewonnen, das noch voll der göttlichen Kraft war. Eurypylus kam bei dem Anblicke desselben von Sinnen.[53] Aehnliche Wunderkraft, wie die des Vulkan, wird jenen fabelhaften Telchinen zugeschrieben, welche zuerst in Erz und Eisen gearbeitet, für Chronos die Harpe, für Poseidon den Dreizack, für den Menschen die ersten Götterbildnisse verfertigt haben. Sie werden Zauberer genannt,[54] so wie der Mythus den idäischen Daktylen gleichfalls magische Kraft,[55] das heisst ja, das Vermögen beilegt, die Materie dem todten Gesetze der Natur zu entreissen und der Freiheit des Geistes dienstbar zu machen. Nicht minder berühmt waren die Heliaden, deren Werke „Lebenden gleich über die Pfade" von Rhodus schritten.[56] —

Diesen mythischen Repräsentanten der Plastiker, Toreuten und Erzarbeiter gegenüber, nannte die Schule der Bildner in Holz ihren Dädalus.[57] Was spätere Gaukler und Tausendkünstler in seinem Namen gefabelt und gekünstelt haben, darf freilich nicht auf seine Rechnung kommen, und schon die Alten hatten das ganze Räthsel archäologisch richtig gelöst.[58] Aber im Munde des Volkes und der Künstler blieb

[53] *Paus.* VII. 19. 6. 7. p. 451. Doch ist diess mehr so zu verstehen: die Statue äussert dieselbe Wirkung, wie die Götter selbst, wenn man sie unerwartet erblickt. *Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.* Il. XX. v. 131.

[54] *Strabo* XIV. ed. st. p. 196. *Diod. Sic.* V. 55. ed. st. p. 221. *Callim.* Del. v. 31. mit Spanheims Bemerk.

[55] *Strabo* X. 3. p. 367. Eine geistreiche Hypothese über die Telchinen und d. a. von v. Klenze in d. Amalth. III. 78. ff.

[56] *Ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἑρπόντεσσί θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον.* *Pind.* Olymp. VII. v. 90. Zu *Dionys.* Perieg. V. 504. bemerkt Eustathius, dass es auf Rhodus viele Statuen gegeben, die man, ihrer Lebendigkeit wegen, in Fesseln legen musste, was Jacobs auf die oben bemerkte Sitte bezieht. Ueber den Reichthum der Griechen an plast. Kunstwerken p. 17. Nro. 31.

[57] Die Bilder aus seiner Schule waren *ξόανα.* *Heyne* art. int. Gr. temp. (Opusc. acad. V. p. 339.)

[58] *Diod.* VI. 76. ed. st. p. 127. *Palaeph.* de incred. c. 22.

er, der Wundermann, der seine Statuen leben und schreiten gelehrt.[59] Was er dem Xyloglyphen, dürfte vielleicht in gewissem Sinne Deukalion dem Marmorbildner gewesen sein; denn es scheint dessen Sage den Kreis der Sculptur wenigstens in so fern zu berühren, als sie die Bildbarkeit des rohen Steins zu Form und menschlicher Gestalt bezeichnen kann.[60] Aber auch dem Marmor hat Dädalus einen Funken des Lebens zugewendet; denn aus Marmor war der berühmte Chortanz, welchen er für Ariadnen gefertigt hatte,[61] und auch dieser wird den lebenden Werken der Künstlersage beigezählt.[62] Ja, damit kein Material, welches irgend

[59] Wenigstens legte man seinen Bildsäulen fortwährend Schein des Lebens bei in Blick und Gang.

Οὐκ ἔστιν, ὦ γεραιέ, μὴ δείσῃς τάδε.
Τὰ Δαιδάλεια πάντα κινεῖσθαι δοκεῖ
Βλέπειν τ' ἀγάλμαθ', ὧδ' ἀνὴρ κεῖνος σοφός.

Euripid, fragm. ed. *Musgr.* p. 447.

[60] *Pind.* Ol. IX. v. 65. ff. Deukalion ist Sohn des Urkünstlers Prometheus, seine Gattin, deren blosser Name schon an den Feuergott erinnert, Tochter der Pandora, *Apollod.* I. 7. ed. H. p. 41. *Apollon. Rh. Arg.* III. v. 1086. So erscheinet in ihm die Verwandtschaft zwischen Prometheus und Hephaistos fortgesetzt, und auch hier berühren sich Kunst, Entwilderung der Menschheit, religiöse Sittigung. Er erbaute Städte und Tempel, *Apollon.* l. l. v. 1088., errichtete Altäre, Schol. ad. v. 1085., lehrte die Menschen Eide, Gebete etc., *Plut.* adv. Colot. (Opp. II. p. 1125. D.) wobei nicht zu übersehen ist, dass auch an die Kunst des Vulkan sich auf eine merkwürdige Art die Sittigung der Menschen knüpft.

— — — — — — *ἀγλαὰ ἔργα*
Ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονός, οἳ τὸ πάρος περ
Ἄντροις ναιετάασκον ἐν οὔρεσιν, ἠΰτε θῆρες.

Hom. Hymn. XX. —

Nach Thimotheus war die Cybele aus den Steinen des Deukalion entstanden: informata est Mater atque animata divinitus. *Arnob.* adv. gent. V. p. 93. ed. *Elmenh.*

[61] Il. XV. III. v. 590. ff. *Paus.* IX. 40. 3. p. 630.

[62] *Philostr.* jun. imag. c. 10. ed. *Jac.* p. 129. *Callistr.* stat. c. 4. pag. 150. *Ἐμοὶ δὲ θεασαμένῳ τὴν τέχνην ἐπῄει πιστεύειν, ὅτι καὶ χορὸν ἤσκησε κινούμενον Δαίδαλος.* Das Wort *πιστεύειν* zeigt, dass nicht von einer individuellen Meinung des Sophisten die Rede ist, sondern von einem Glauben, welchen er der Meinung Anderer, der Sage, beimisst.

von der griechischen Kunst mit besonderem Glück behandelt worden, eines beseelenden Hauches entbehre, war die beseelte Statue jenes Cypriers von Elfenbein.[63]

So hatte der griechische Künstler die Statue von der Religion und aus den Händen seiner mythischen Ahnherrn, als ein beseeltes Werk überkommen. Sie bewegte sich, sie schritt einher, sie empfand und wirkte mit dämonischer Kraft. Sollte das athmende Werk nun erst unter seinen Händen zur todten Marmorbüste erkalten? Hatte er nichts zu thun, als die Tempel mit neuen Götter-Petrefacten anzufüllen? Oder gebot nicht schon, wie wir sahen, der Glaube des Volkes, jenes Princip der Beseelung vor allen andern festzuhalten, der ganzen Form gleichsam die Beweglichkeit eines Gewandes zu geben, in welchem die Seele, die es umgeworfen, sich ungehindert und frei bewegen, in glücklich überraschenden Momenten sich offenbaren könne? Undenkbar ist es, dass die Kunst eigenwillig den Weg sollte verlassen haben, den die Religion geboten, und die Sage als die Bahn zum höchsten Ziel bezeichnet hatte. Sage und Religion waren die erste, und lange Zeit hindurch die einzige Theorie der Kunst.

[63] *Clem. Alex.* adm. p. 38. C. ed. Sylb. *Arnob.* adv. gent. VI. p. 122.

III.

Ἐκ πυρὸς, ὦ Διόνυσε, τὸ δεύτερον ἡνίκα χαλκοῦς
Ἐξεφάνης, γενεὴν εὗρε Μύρων ἑτέρην.
(Anthol.)

Es wurde oben im Vorbeigehen als auffallend erwähnt, dass wir unter den Statuen ächt hellenischen Ursprungs uns vergebens nach solchen umsehen, welche das angebliche Princip der plastischen Ruhe in seinem Extreme zeigten. Gegen die Vermuthung, dass Leben und Seele die leitende Idee des griechischen Künstlers war, lässt sich nicht ein gleiches erinnern.

Eine Menge antiker Münzen zeigt noch Götterbilder, die unläugbar mit ängstlicher Treue berühmte Tempelstatuen vorstellen sollen, in der heftigsten Bewegung.[1] Die Behandlung der Gewänder und Haare lässt es nicht bezweifeln, dass die Originale dieser Bilder, der Zeit nach, unmittelbar jenen ägyptisirenden Idolen mit angezogenen Armen und geschlossenen Füssen folgten. Es hatte also ein Extrem das andere berührt, oder vielmehr hervorgerufen. Denn betrachten wir diese excentrischen Stellungen, den hastigen Kriegerschritt, die drohende Haltung des Hauptes, das im

[1] Vergl. z. B. den Neptun bei *Beger* thes. Brand. I. 250. oder die Minerva: Pellerin. I. pl. 32. m. 49. *Beger* I. I. 250. Auch Jupiter findet sich nicht selten weit ausschreitend, und den Blitz schleudernd.

Luftzug flatternde Gewand, und vergleichen damit jenen amykläischen Apoll und andere seiner Art: so ist es, als habe das zu lange niedergehaltene Lebensprincip sich mit einem Male Luft machen, den schwierigen Knoten nicht lösen, sondern zerreissen wollen. Der Glaube an ein wahrhaftiges Leben sollte gleichsam mit Feuer und Schwert gepredigt werden. Denn nur zu deutlich offenbart es sich an diesen Gebilden, dass der Kunst nicht damit gedient war, sich des neuerwachten Lebens in unerkannter Stille bewusst zu sein. Das Auge des Beschauers soll überrascht, sein Gemüth erschüttert werden. Von ästhetischer Seite lässt sich freilich nicht viel rühmliches von diesen ersten Versuchen der Kunstbelebung sagen. Doch ist der Irrthum, der ihnen zu Grunde liegt, an sich so begreiflich, als der griechischen Kunsttendenz natürlich. Nur in Griechenland erlebte und überlebte die Plastik, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, ihre Flegeljahre. Die ägyptische blieb ewig in den Windeln der Kindheit schlummern.

Der einzige Zweifel, der sich allenfalls gegen die von uns bezeichnete Quelle jener Verirrungen erheben liesse, wäre von dem seltsamen Widerspruche herzuholen, welcher bei den ebenerwähnten Bildern zwischen ihrer Bewegung und dem Ausdruck des Kopfes wird stattgefunden haben. Denn schwerlich entsprach der kriegerischen Geberde eine drohende Miene, der heftigen Bewegung irgend ein leidenschaftlicher Zug des Angesichts; indem es durch den Augenschein erwiesen ist, dass die Bildung des Kopfes, besonders in Absicht auf Charakter und Ausdruck mit den übrigen Erweiterungen der griechischen Kunst nicht gleichen Schritt hielt. Noch in Bildwerken der schon weitergeschrittenen Kunst sind die Köpfe fast sklavisch, nach Einem unabänderlichen Typus gebildet, während in den übrigen Theilen des Körpers schon die Wahrheit individueller Natur und die Unbefangenheit einer freigewordenen Kunst herrscht. Die

äginetischen Statuen sind hievon ein sprechender Beweis,[2] und ähnliches soll selbst noch in den Werken des fruchtbaren und genialen Myron vorgewaltet haben.

Hier ist aber einmal das sogenannte griechische Profil nicht zu übersehen, ursprünglich Nationalphysiognomie des Göttergeschlechts,[3] dann auch auf andere Gestalten übergetragen, welche durch den Glauben des Volks, oder durch die Kunst gleichsam das olympische Bürgerrecht erhalten sollten. Schwerlich ganz dasselbe, gewiss aber ein ähnliches allgemeines Schema, fand schon in den frühesten Zeiten statt. Wenn nun das Götterideal damals in reinster Allgemeinheit eigensinnig festgehalten wurde, so wäre diess recht wohl mit der Kindheit der Kunst zu vereinbaren; gewisser Motive nicht zu gedenken, welche der Kunst fremd sein können, ohne darum den Künstler weniger zu verpflichten. Auch hatte dieser schon durch die blosse Bewegung seiner Statue alles erreicht, was die Befangenheit einer erst noch werdenden Kunst mit dem Begriffe von Lebendigkeit verbindet. Wie den Zeiten der Sittigung ein Heroenalter vorausging, wo blosse körperliche Kraft und ihre Nutzanwendung schon für Tugend galt, so hatte die Kunst ihre Zeit, wo die Lebendigkeit der Statue — wie, nach der Meinung des Phäakenprinzen bei Homer, der höchste Ruhm des Mannes — darin bestand, dass man Hand und Fuss zu brauchen wusste.[4]

[2] So lauten die Berichte über diese kostbaren Reste altgriechischer Kunst, vergl. in der Kürze Schorn's Studien p. 176 ff. und Thiersch's Epochen. Seit dieses geschrieben ist, habe ich selbst Gelegenheit gehabt, die Aegineten im Original genau zu prüfen, und finde jene Berichte im Ganzen bestätigt. — Doch das Nähere hierüber bei einer andern Gelegenheit.

[3] Auch hier ist Volk und Staat auf die Familie zurückzuführen. Ursprünglich war wohl das Idealprofil nur der Familien-Typus des Jupiter und seines Geschlechts. Durch eine Art von Adoption bekam es dann immer grössere Ausdehnung.

[4] *Οὐ μὲν γὰρ μεῖζον κλέος ἀνέρος, ὄφρα κεν ᾖσιν*
Ἤ, ὅ τι ποσσίν τε ῥέξῃ καὶ χερσὶν ἑῇσιν.
Od. VIII. v. 147.

Indessen kündigt sich schon in diesen schroffen Formen, die sich selbst noch gegen alles Charakteristische zu sträuben scheinen, deutlich genug das Bemühen an, die, durch Bewegung schon gewissermassen belebte Statue, durch Ausdruck auch zu beseelen. Ueber alle Köpfe ist in der Regel wenigstens eine gewisse Freundlichkeit ausgegossen, ja, der Mundwinkel mit einer Schärfe und Bestimmtheit zum Lächeln gehoben, wodurch der Ausdruck sogar affectirt und übertrieben wurde. Was der Bildner gerade mit diesen, in alter Zeit überall widerkehrenden Mienen sagen wollte, erklärt sich aus der schon früher angedeuteten ursprünglichen Bestimmung der Kunst: die Götter den Menschen so nahe als möglich zu bringen. Diesem Zwecke war kein Ausdruck angemessener, als der, wodurch das Erscheinen des Gottes das Annahen eines befreundeten Wesens ward, und seine selige Ruhe aufhörte, eine unfruchtbare Selbstgenügsamkeit zu sein.[5] Lange Zeit blieb dieser Zug des Lächelns die einzige Miene, wodurch die Statue sich als das Bild eines empfindenden Wesens kund gab. Er war endlich, statt unmittelbarer Ausdruck eines bestimmten Seelenzustandes zu sein, ein blos willkürliches, symbolisches Zeichen der Beseelung als solcher geworden.[6]

Je vertrauter aber die Kunst mit jenen olympischen Wesen geworden war, je mehr sie zugleich an Umfang gewann, desto mannichfaltiger, desto wahrer und inniger musste auch der Ausdruck werden. Alle Erscheinungen, auch des menschlichen Lebens, hat sie nach und nach in ihr Bereich gezogen, bis der heilige Tempelbezirk zu einem Lusthain erweitert

[5] Es erinnert dieses Lächeln an das bekannte *προςγελᾶν* der Griechen, das arridere der Lateiner: huldvoll anlächeln.

[6] Daher findet sich dieser lächelnde Zug auch da, wo er der Handlung, und der Gemüthsstimmung, welche bei ihr vorausgesetzt werden muss, geradezu widerspricht, z. B. im Angesichte der sterbenden wie der siegenden Kämpfer.

war, in welchem neben Göttern und Heroen, nun auch Weise und Athleten, Nymphen, Faunen und Hetären das ewige Freudenfest ihres Daseins begingen. Frühzeitig genug erreichte der griechische Bildner den Gipfel ächter Humanität, und durfte, wie jener römische Dichter und noch in einem schöneren Sinn, sich rühmen, dass ihm nichts menschliches mehr fremd sei.[7] Wenn von der Gewohnheit, Götter darzustellen, ein gewisser feierlicher Ton, höhere Würde auf alle Gestalten der griechischen Plastik überging;[8] so musste sich dagegen auch die strenge Göttlichkeit immer mehr unter der Hand eines Künstlers mildern, der gewohnt war, die leisesten Regungen des menschlichen Herzens mit theilnehmender Aufmerksamkeit zu verfolgen.

Die religiöse Priestersatzung stand nicht immer mit dem im Einklang, was aus den natürlichen Bedürfnissen eines dichterischen Volkes mit dichterischer Freiheit sich von selbst gestaltet hatte. So sehr sie auf der anderen Seite durch die ganze Art des Cultus wider Wissen und Willen das Begonnene fördern half, so scheint sie doch eben so oft einen, die Kunst hemmenden Einfluss ausgeübt zu haben. Das lange Festhalten jener charakterlosen Einförmigkeit in der Bildung des menschlichen Angesichts, ist höchst wahrscheinlich einem grossen Theile nach ihr Werk,[9] und war gewiss an der

[7] Bekannte Worte bei Terenz. Schön sagt Plinius von dem berüchtigten Perillus: In hoc a simulacris deum hominumque devocaverat humanissimam artem. h. n. XXXI. p. 658. — Vergl. die treffliche Stelle in *Virg.* Aen. I. x. 456. ff. besonders: Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt.

[8] Diess wird selbst bei *Perrault* von den vorzüglichsten noch vorhandenen Statuen eingestanden: J'avoue, que dans l'Apollon, la Diane, la Venus, l'Hercule, le Laocoon et quelques autres encore, il me semble voir quelque chose d'auguste et de divin etc. Parallele des anciens et des modernes I. p. 182.

[9] Ueber diesen hemmenden Einfluss der religiösen Satzung auf die Kunst siehe Thiersch's schon früher angeführtes klassisches Werk über die Epochen der gr. Kunst.

Zeit, als zu befürchten stand, was später nicht mehr zu verhindern war, dass das Idol ganz und gar im Kunstwerk untergehe.

Unaufhaltsam aber kehrten die Götter zu dem Homerischen Urbild reiner Menschlichkeit zurück. Die Nacht des Symboles weicht, die Zahl der Attribute vermindert sich, die Gottform wird Göttergestalt, der Olympier, was er ursprünglich gewesen war, ein lebendiges Individuum. Jener barberinische Apollo schreitet nur noch in der Tracht eines atheniensischen Zitherspielers einher; jene Minerva würde sich auch ohne die Aegis als die männliche Jungfrau zu erkennen geben, die Stirne ihrer Büste aus der Villa Albani, auch des Helms entladen, die tiefdenkende sein. Jener Zug des Lächelns ist von dem Angesichte der Götter verschwunden. Wir finden ihn nur, aufs höchste veredelt, in der Miene der Aphrodite wieder; aber auch von ihren Lippen wird er weichen, wenn die Göttin dem todten Adonis gegenübersteht.

Wer weiss, wohin die griechische Kunst gerathen wäre, ohne dieses stete Bemühen, die Götterwelt in jener leibhaftigen Wahrheit aufzufassen, in welcher Homer sie dachte, und das Volk sie glaubte, — vielleicht in ein sophistisches Spiel symbolischer Bedeutsamkeit, [10] oder in die Nichtigkeit eines willkürlich construirten, aller Wahrheit entbehrenden Ideales. Ihr höchster Triumph wäre vielleicht ein einziges Monstrum abstraktester Schönheit gewesen, ohne weitere Bestimmung, selbst nicht des Geschlechtes, des Alters, der blossen Zartheit oder Kraft; ein einziges Gottbild, welches dem Polytheismus etwa nur dadurch anzupassen gewesen wäre, dass man dem Exemplare in Athen die Eule, einem

[10] Es würde nicht schwer halten, den Beweis zu führen, dass in der Natur des griechischen Geistes ein ganz eigenthümliches Organ für diese Verirrungen vorhanden war. Jeder Zweig der griechischen Bildung würde nur zu reichliche Belege liefern. Wir erinnern bloss an das witzige Bilderspiel, den etymologischen Witz, der selbst aus den Werken der Tragiker nicht verbannt ist.

anderen zu Korinth den Dreizack beigegeben hätte. [11] Hier hätte freilich das Angesicht eine unbeschriebene Tafel sein dürfen, oder musste es vielmehr sein.

Nicht so bei der griechischen Götterstatue. Die ganze Gestalt war Ausdruck, war der charakteristische Umriss eines eigenthümlichen, individuellen Geistes. Jene hochgewölbte Brust konnte nur einem Jupiter, jene weibliche Hüfte nur einem Bacchus angehören. Ausdruck war jede Bewegung, kriegerisch der Schritt des Mars, gewandt und zierlich die Bewegung des Merkur. Wie hätte dem Angesichte aller Ausdruck fehlen können? wie gleichsam die Seele des Ausdrucks, welcher die ganze Gestalt umschrieben, jedes Glied charakteristisch gerundet, jede Bewegung abgemessen hatte? Sprechend war die ganze Gestalt; warum sollte das Haupt nicht auch, und zwar im eigentlichsten Sinn zur Sprache kommen? Im Ausdruck des Kopfes ist es, wo der Künstler das geheimnissvolle Band zwischen Leib und Seele, zwischen Willen und Bewegung, Gedanken und Geberde anknüpft. So wie er in der Darstellung des menschlichen Organismus, unfähig, ihn nach allen seinen Theilen dem Auge zu enthüllen, dennoch die innersten Getriebe desselben, jeden Puls des Lebens durch die Oberfläche beben und wirken lässt: so ist auch das menschliche Angesicht für ihn nur ein leicht verhüllender Schleier, durch welchen er uns einen Blick in die Tiefe der Seele gönnt. Die in Handlung gebrachte Gestalt würde sonst zur blinden Maschine, welche ein Wille ausser ihr in Thätigkeit gesetzt hat, oder höchstens zum Automaten, der zwar von innen heraus, aber durch Maschinenwerk bewegt wird. [12] Der Beschauer will auf der Stirne lesen, dass sie

[11] Die ägyptische Kunst hatte zum Theil diese Höhe wirklich erreicht. Ihre Figuren sind durchaus Ideal (wiewohl ägyptisches Ideal) und zwar in der Regel ohne alle Modification der Individualität.

[12] *Πᾶν γὰρ σῶμα, ᾧ μὲν ἔξωθεν τὸ κινεῖσθαι, ἄψυχον· ᾧ δὲ ἔνδοθεν αὐτὸ ἐξ αὑτοῦ, ἔμψυχον. Plato.* Phaedr. ed. Steph. p. 245. e.

um das weiss, was die Hand verrichtet. Selbst im Zustand der tiefsten Ruhe werden sich im Angesichte wenigstens die Spuren eines thätigen Geistes, eine Gedankenbewegung zeigen müssen, so wie im Organismus nie ein völliger Stillstand aller Muskelthätigkeit stattfindet, und der wahre Künstler sich wohl hüten wird, bei der Darstellung einer zum Schlummer hingelagerten Figur, ihrer Verwechselung mit dem Bilde eines Leichnams Raum zu geben.[13] In den Sculpturen des Parthenon herrscht eine Wahrheit, welche bei längerem Betrachten mit dem Schein eines wirklichen Lebens überrascht. Man möchte diese Gestalten nicht künstlich gebildet, sondern freie Naturerzeugnisse nennen; ihre Oberfläche, dünkt uns, hat sich wie von selbst, von innen herausgebildet. Entsprach aber dem Körper des Ilissus nicht ein gleichbelebtes Angesicht, nun, so musste es späteren Künstlern vorbehalten bleiben, noch weiter in die Tiefe der Natur hinabzusteigen, um ihr Gestalten abzugewinnen, deren innerste Lebenswurzel das geistige Princip des Menschen ist. — Denn allerdings mag sich das gehörige Verhältniss zwischen Ausdruck und Bewegung erst nach und nach hergestellt haben, und es kann geraume Zeit darüber hingegangen, es konnte die Kunst in vielen Zweigen schon zu hoher Vollendung gediehen sein, ehe sie sich auch der Empfindung bemächtigte, welche in jenen Idolen auf übernatürliche Weise sich geäussert hatte.

[13] Diess hat für den Plastiker, welcher weder die Röthe des Lebens, noch die Blässe des Todes wiedergeben kann, seine Schwierigkeit. Die Statue eines Todten kann daher ohne Zeichen einer Wunde oder die widrigen Spuren des Todeskampfes oder gar der Verwesung, eben so leicht blos zu schlummern scheinen. In der Plastik sind Schlaf und Tod ganz eigentlich Brüder, bis zur Verwechselung ähnliche Brüder. Doch wäre beispielsweise zu vergleichen die Ariadne — Mus. Pio-Clem II. t. 44. — mit der schlafenden Nymphe, wie man sie nennt, — III. t. 43. In der erst genannten Statue ist das Leben eines unruhigen Traumes nicht zu verkennen. Die letztere dagegen stellt gewiss eine Todte vor. Sie ist recht das Bild des „langhinstreckenden Todes." Besonders bezeichnend ist der erstarrte rechte Fuss. Sollte es nicht eine Eurydice sein?

Indessen: bei der Beurtheilung eines einzelnen Künstlers ist immer auch die Art der Kunstgegenstände wohl in Anschlag zu bringen, zu deren vorzugsweiser Darstellung er durch besondere Kraft oder Neigung bestimmt sein mochte. Leicht sondern sich die Kunstgegenstände der Alten in drei verschiedene Klassen, je nachdem in der Statue entweder der Ausdruck oder die Stellung vorherrschend war, oder aber beide sich in Absicht auf den Grad der Lebhaftigkeit vollkommen das Gleichgewicht halten. So musste der Ausdruck in möglichster Lebendigkeit, und als Hauptmoment bei allen jenen Statuen gehalten sein, welchen nur ein, dem gewöhnlichen Leben glücklich abgelauschter Moment zum Grunde lag. Denn wirklich konnte ein Sklave, welcher Feuer anbläst, oder Fleisch röstet, ein anderer, der das Messer schleift, der Hirt, der sich einen Dorn aus den Füssen zieht, ein Knabe, der eine Gans erdrosselt, so viel Anziehendes Figuren der Art schon durch eine leichte gefällige Stellung haben mögen, volles künstlerisches Interesse nur durch die ungeschwächte Kraft der Naturwahrheit, und durch die Wärme eines ganz individuellen Ausdrucks gewähren. Das Alterthum war ausserordentlich reich an ähnlichen Bildern, und fast jeder ausgezeichnete Künstler, den die Geschichte nennt, hat sich in diesen Darstellungen geübt.

Wenn es nun von einem so bedeutenden Künstler, wie Myron, heisst, dass er bei hoher Meisterschaft die Darstellung der Gemüthsbewegung, den Ausdruck im engeren Sinne des Wortes, vernachlässigt habe, so liegt der Grund hievon wohl zum Theil schon darin, dass die Einbildungskraft dieses kühnen Geistes sich am liebsten auf dem Tummelplatz der Ringer und Athleten herumtrieb.[14] Hier musste die Bewegung

[14] Die hieher gehörige Stelle steht bei *Plin.* XXXIV. s. 19. p. 651, und heisst: Primus hic (Myron) multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte, quam Polycletus et in symmetria diligentior: et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum quoque

das vorherrschende sein. Denn wessen Auge wird zu Olympia, statt den raschen Wendungen der geschmeidigsten Muskel-

et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset. Die Stelle hat aber ihre Schwierigkeit und ist offenbar verdorben. Schon über die Bedeutung des numerosus sind die Meinungen getheilt. Winkelmann erklärte es mit Harmonie. Opp. VI. p. 67. VII. p. 151. 52. So auch Thiersch mit schönem Rhythmus. Epochen H. p. 65. n. 143. — Meyer zu Winkelmann VI. 2. p. 119. nimmt es für Mannichfaltigkeit der Gegenstände; diess passt trefflich zu Böttiger's Charakteristik von Myron's Vielseitigkeit. Sieh: Andeut. p. 129. und über unsere Stelle p. 132. Auch Sillig stimmt für diese Bedeutung, wie wir nun sehen: catalog. artific. p. 284. n. 5. Bei *Ovid.* heisst Myron operosus. ars amat. III. 219. Numerosior steht in genauer Beziehung zu multiplicasse, und enthält hievon eine nähere Bestimmung; erst mit den Worten: et ipse tamen etc. hebt eine neue Gedankenreihe an. — Dass numerosus in der Bedeutung des Zahlreichen nicht von Personen gesagt werde, wie wir bei Lange lesen, — zu *Lanzi* Sculptur der Alten. p. 44. n. 35. — kann nicht behauptet werden. Bei *Martial* III. 31. 3. heisst es: et servit dominae numerosus debitor arcae. Ueberdiess hat es die Analogie von multus und longus (in den Redensarten: ne multus sim, nolo esse longus) und creber (Thucydides — qui ita creber est rerum frequentia — *Cic.* de orat. II. c. 13.) für sich. Den Begriff der Mannichfaltigkeit in numerosior angenommen, liegt nun schon in diesem Wort und in multiplicasse ein Gegensatz, der Myron's Eigenthümlichkeit von der des Polyklet unterscheidet, welchen letztgenannten Künstler Plinius unmittelbar vor Myron charakterisirt, wie er denn mit diesem (dem Myron) wieder den Pythagoras contrastiren lässt. Trefflich passt es, dass Polyklets Schilderung mit den Worten schliesst: quadrata tamen ea (signa Polycleti) esse tradit Varro, et paene ad unum exemplum. — Diess wäre denn allenfalls die Schattenseite von Polyklets Kanon und seinem System der Symmetrie, wo dagegen die grössere Mannichfaltigkeit der Gegenstände bei Myron ganz natürlich auch mit grösserer Mannichfaltigkeit der Naturauffassung, mit grösserer Freiheit der Proportionen verbunden war. Wir haben es hier mit zwei Künstlern zu thun, von denen jeder gleich ausgezeichnet war, aber auf entgegengesetzten Wegen. Daher werden sie auch, was bemerkenswerth ist, gerne zusammengenannt — wie bei *Vitruv* I. 1. p. 9. ed. *Schneid.*: nec pictor ut Apelles, sed graphidos non imperitus: nec plastes, quemadmodum Myron seu Polycletus, sed rationis plasticae non ignarus. Und III. praef. p. 68.: — aeterna memoria ad posteritatem sunt permanentes, uti Myron, Polycletus, Phidias, Lysippus etc., wo auch die Entgegenstellung des Phidias und Lysipp zu bemerken ist. Dieser Gegensatz zwischen Myron und Polyklet, der sich aus der Natur der

kraft zu folgen, in physiognomische Studien sich verloren haben? Spiegelte sich in den Mienen einer kämpfenden Athlethenstatue, etwa nur die Lust des Kampfes, der festlichen Freude, so war ein Uebriges geschehen, und selbst diess wenige leicht zu entbehren, wo die Handlung in einer blos körperlichen bestand, welcher es überdiess in der Wirklichkeit sogar förderlich ist, wenn die Seele sich so wenig als möglich mit ins Spiel mischt. Vielleicht hat jener Ausspruch des Plinius über Myron vorzüglich nur auf seine Götterdarstellungen Bezug. Diese mag Myron absichtlich in der altfränkischen Weise der Tempelsatzungen gehalten haben,

Sache und dem ganzen Zusammenhang bei Plinius von selbst ergibt, macht nun aber den in jeder Hinsicht lästigen Namen Polycletus in der Charakteristik des Myron überflüssig. Dass man von Myron nicht sagen kann, er war diligentior in symmetria als Polyklet, der Meister des Kanon, ist klar. Lange schlägt daher vor: hic (Polycletus) in symmetria diligentior, Thiersch: is — zu lesen. Ich glaube der Name des Polyklet ist aus einer Randglosse, oder aus dem vorigen Abschnitt über Polyklet in den Text gekommen, und die fragliche Stelle wäre zu lesen: numerosior in arte, quam in symmetria diligentior. Beide Comparative sagten der Natur dieser Redeweise gemäss darum nicht aus, dass Myron die Symmetrie gänzlich vernachlässigt habe, sondern nur, dass sie bei ihm nicht, wie bei Polyklet, das Hauptaugenmerk gewesen, dass, wenn man nach der glänzendsten Eigenschaft des Myron, nach dem, was ihn vor Polyklet und andern auszeichnet, fragt, die Mannichfaltigkeit genannt werden müsse. Damit hängen auch die folgenden Worte des Plinius ganz gut zusammen. Denn wenn Polyklet mit mathematischer Genauigkeit die Grundprincipien der menschlichen Wohlgestalt festzuhalten suchte, Myron dagegen sich freier bewegte, mannichfaltige und vielseitige Lebendigkeit entwickelte, was hätte man denn von diesem Künstler erwarten sollen? Dass er, meint Plinius, die Bildung des Körpers nicht für das Hauptziel der Kunst hielt, dass er in charakteristischen Gestalten, und in ihren mannichfachen Stellungen auch mannichfache Zustände des Gemüths darzustellen suchte? Allein, nichts desto weniger meint Plinius, et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensum non expressisse. Noch muss bemerkt werden, dass, besonders wenn wir den Namen Polyklet weglassen, in den Worten: arte und symmetria ein ungehöriger schielender Gegensatz zu liegen scheint. Allein Plinius nimmt es so genau nicht. Vom Aristides sagt er: pinxit — — et supplicantem paene cum voce, et venatores cum captura. XXXV. s. 36. p. 698.

sei's aus einer eigenthümlichen Richtung des Gemüthes, einer gewissen Bizarrerie des Geschmackes, welche gerade genialen Köpfen am häufigsten beigesellt zu sein pflegt, sei es aus wirklicher Verehrung des Alterthümlichen. Derselbe Künstler hatte einen Satyr gebildet, welcher die von Minerva weggeworfene Flöte bewunderte, — ein Gegenstand, dessen Ausführung, ohne lebhaftes Mienenspiel, gar nicht denkbar ist.[15] Ja, vor Myron schon kommen Werke vor, welche wegen der Innigkeit des Ausdrucks hochgefeiert waren. So rühmte Lucian an der Sosandra des Kalamis das zarte verstohlene Lächeln ihres Angesichts;[16] und musste nicht eine lange Uebung der Kunstschulen, wie des einzelnen Künstlers in den mannichfachsten Arten und Graden des Ausdrucks vorhergegangen sein, bis die naive Innigkeit der Bewunderung, oder der Dämmerschein eines verstohlenen Lächelns vom Künstler erreicht und vom Beschauer gewürdigt werden konnte?[17] Diess dürfte besonders in Beziehung auf die

[15] Cf. *Plin.* l. l. Andere Nachrichten der Alten stehen auch in grellem Widerspruch mit dem Tadel des Plinius. Der *Auctor ad Herennium* bringt (IV. 6.) die Köpfe des Myron in Absicht auf ihre Vortrefflichkeit mit den Armen des Praxiteles, der Brust des Polyklet in Vergleich, hebt also die Bildung des Hauptes als dasjenige hervor, worin Myron am ausgezeichnetsten war. Chares a Lysippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus caput ostenderet Myronis, brachia Praxitelis, pectus Polycleti. Unter der gerühmten Vortrefflichkeit an Myron's Köpfen kann auch nicht gerade der Mangel an Ausdruck gemeint sein, weil der Geschmack an abstracten Idealen wenigstens in der Zeit, in welche obige Stelle gehört, nicht mehr herrschend kann gewesen sein. Man vergleiche auch noch die Stelle bei *Petronius,* wo es heisst: Myron qui paene hominum animas ferarumque aere expresserat. Satyr. c. 88. p. 552. ed. Burmann.

[16] *Μειδίαμα λεπτὸν καὶ λεληθός.* *Lucian.* imag. opp. V. p. 124. ed Schm.

[17] Zur Zeit des Sokrates wenigstens war es schon eine ganz ausgemachte Sache, dass der Bildner einer bewegten Figur die, ihrer Handlung entsprechende Miene nicht zu versagen habe, dass die Lebendigkeit des Bildwerks ganz besonders auf dem Ausdrucke des Kopfes beruhe. Bei Xenophon unterhält sich Sokrates mit dem Bildhauer Kleiton. Da heisst

Sosandra des Kalamis anzunehmen sein, da gerade diese Miene des Lächelns in der Entstellung der Affectation so geraume Zeit hindurch stereotyp gewesen war. Immer aber wird es eben so schwer sein, von Uebertreibung zur Natur zurückzukehren, als lockend und bequem, den entgegengesetzten Weg einzuschlagen.

es denn im Verlauf des Gespräches: *Τὸ δὲ καὶ τὰ πάθη τῶν ποιούντων τι σωμάτων ἀπομιμεῖσθαι, οὐ ποιεῖ τινα τέρψιν τοῖς θεωμένοις· εἰκός γ' ἐν, ἔφη. Οὐκοῦν καὶ τῶν μὲν μαχομένων ἀπειλητικὰ τὰ ὄμματα ἀπεικαστέον, τῶν δὲ νενικηκότων εὐφραινομένων ὄψις μιμητέα· σφόδρα γε, ἔφη. Δεῖ ἄρα, ἔφη, τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἴδει προσεικάζειν.* **Xenoph.** memorab. Socr. III. 10. 8. ed. Ern. p. 150.

römische, fähig ist, wo die blosse ruhige Form schon als ein natürliches Prototyp der Leidenschaft erscheint.[2] An jenen Köpfen, welche, für unser, mit dem griechischen Profil immer noch nicht genug vertrautes Auge, die höchste Kraft eines leidenschaftlichen Ausdrucks zeigen, wie der des Laokoon, des sterbenden und des borghesischen Fechters, des sogenannten Pätus u. a. ist das griechische Profil theils nicht strenge eingehalten, theils gänzlich verwischt und mit Porträtbildung, gleichviel, ob mit fingirter oder wirklicher, vertauscht. Dafür ist aber auch an einem griechischen Kopfe der feinste Zug entscheidend; durch eine einzige schärfer gezogene Linie wird der Ausdruck relativ auf den höchsten Punkt gesteigert.

Auch mag, um die Sparsamkeit der Griechen in Darstellung des lebhafteren Affects zu erklären, das Ideal im weitern Sinne herbeigezogen werden, welches alle Formen der griechischen Kunst über die gemeine Wirklichkeit emporhob. Lässt sich doch überhaupt fragen, ob es die Bestimmung irgend einer Kunst sein könne, der Wirklichkeit ihre eigene Wuth und Quälerei in ihrer ganzen widerlichen Blösse zurückzugeben? Ob ein ächzendes Tonstück, ein verwirrt stammelndes Gedicht, ein verzerrtes Marmorbild den Namen eines Kunstwerks verdiene? Und Griechen sollten die schönste Architektonik des menschlichen Körpers nur ersonnen haben, um sie mit Tiger- und Hyänenseelen zu bevölkern! Gewiss gibt es Leidenschaften und Affecte, zu deren Darstellung sich keine Kunst erniedrigen sollte. Für rohe Unbändigkeit oder thierisches Gelüste hatte der Grieche den

[2] Daher die Anfeindungen gegen das griechische Profil. „Ich bitte Sie recht sehr, sagte Lavater, den sogenannten griechischen Profilen gänzlich abzusterben. a) Sie sind durchaus widernatürlich. b) Sie machen alle Gesichter dumm. c) Sie bringen eine langweilige Einerleiheit in den Charakter. d) Sie sind der Tod der freien Kunst. Das Ende aller Einbildungskraft.“ Aus Lavater's Handbibliothek für Freunde in Meusel's Miscellaneen artistischen Inhalts. St. XIII. p. 568.

entsprechenden Centaurenkörper, oder die Bocksfüsse des Satyr zur Hand, wiewohl sich hier wieder die Frage aufdrängt: warum die Kunst nicht diese Geschöpfe selbst, als ihrer idealen Tendenz widerstreitend, geradezu von ihrem Kreise ausschloss?

Nach Lessing's Ansicht war es die Schönheit der Form, welche als das höchste, ja einzige Ziel der griechischen Kunst, den leidenschaftlichen Ausdruck beschränkte. Aber seltsam, — in demselben Bildwerke, an welches Lessing seine Theorie knüpfte, ist diese durch die That widerlegt. Die Stirne des Laokoon ist tiefer gefurcht, als das Ideal einer schönsten Stirne verträgt, und sein klagender Mund braucht um keine Linie weiter geöffnet zu werden, um ein dunkler „Fleck," eine hemmende Kluft zu sein. Gewisse Affecte ferner sind gerade auf ihrer äussersten Stufe selbst mit den strengsten Forderungen der abstracten Schönheit vereinbar. Der höchste Schmerz geht in Erstarrung über, der tiefste Groll wird stumm und kalt, und es wäre wohl möglich, dass die Ruhe oder Gleichgültigkeit in so manchem griechischen Kopfe keine andere Ruhe bedeuten solle, als die eben bezeichnete. Der Kopf der Niobe in Florenz könnte zum Beweise dienen. Schönheit ist nur die eine Seite des Schönen. Die Plastik namentlich ist ganz eigentlich die Kunst des Erhabenen. Muss aber die Schönheit nicht blos äusserer Umriss, sondern zugleich Schönheit der Seele sein, so wird wohl das Erhabene der Plastik auch das Psychisch-Kolossale in sich fassen. Gibt es nicht einen erhabenen Schmerz, einen erhabenen Zorn?

Am schwersten dürfte der Beweis zu führen sein, dass, wie in der Einleitung dieser Betrachtungen voraussetzungsweise behauptet wurde, der Affect, blos weil er Affect ist, ohne Rücksicht auf Art und Grad desselben, dem Wesen der Plastik widerspreche, und darum ohne weiteres von ihrer Darstellung auszuschliessen, oder doch so viel als

möglich zu umgehen sei. Dass die Plastik im Allgemeinen von der Bildung des menschlichen Organismus alles blos Zufällige, alles was nicht zum Wesen seiner Form gehört, abzustreifen habe, und dieser Begriff des Reinmenschlichen auch die Darstellung der Seele bedingen müsse, bleibe zugestanden. Allein was hat dies mit dem Affecte zu thun? Wie jeder naturgemässe Gemüthszustand, ist er nichts der menschlichen Seele Fremdartiges, blos zufällig Beigemischtes; er ist die Seele selbst, die Seele in ihrer raschesten Bewegung, dem physischen Leben nicht minder angehörig als der Gedanke dem Geiste, der raschere Athemzug dem Körper. Unplastisch würde der Affect erst in der Hand eines Künstlers, der ihn nicht in der Reinheit und Vollständigkeit seines wahren Wesens aufzufassen und wiederzugeben versteht; desgleichen, wenn er nicht aus dem Wesen reinmenschlicher Natur hervorgegangen, sondern die Zwittergeburt der zur Thierheit erniedrigten ist; endlich, wenn er in die Reihe jener Gemüthslagen oder Empfindungsweisen gehört, welche der Seele erst durch erkünstelte Lebensverhältnisse angebildet worden.

Auch das Schnellvorübergehende des Affectes ist kein Grund, die Darstellung desselben dem Plastiker zu verweigern. Was immer seine Kunst aus den Erscheinungen des Lebens aufgreifen mag, ist vorübergehende Erscheinung, Werden und Vergehen. Wäre nur ein Dauerndes, wenn man darunter nicht das Ewige und Unwandelbare, aus dem Wesen der Natur Geschöpfte versteht, Vorwurf der Plastik, was bliebe ihr zu bilden übrig? — — Alles Zeitliche liegt, streng genommen, ganz ausser der Sphäre einer Kunst, welche einzig und allein auf dem Räumlichen beruht. Der langsamfeierliche Schritt eines Hierophanten und der gedankenschnelle Flug der homerischen Iris, beide sind als Zeitmomente für den Plastiker mehr als ewig, und weniger als ein Augenblick. Wer wollte dem Musiker die

Nachahmung eines Wiesenbachs gestatten, und die der unendlichen Meeresfläche verbieten? Weder das eine noch das andere ist Gegenstand für ihn, wohl aber beides, wenn er das Räumliche in ein Zeitliches rhythmischer Bewegung zu verwandeln weiss. So stellt die Plastik jeden Zustand des Körpers wie der Seele, Ruhe und Affect nur in so ferne dar, als diese Zeitmomente sich an den Formen des Raumes kund geben. Aber ganz gleichgültig ist es für sie, ob sich der Affect, oder überhaupt jeder Gemüthszustand, für kurz oder lang, an den Posten des Organismus stationirt. Die flüchtigste räumliche Spur desselben sei dem Plastiker festzuhalten erlaubt, es müssten denn andere Rücksichten die freie Wahl des Künstlers beschränken.

Dieses könnte bei den Griechen der Fall gewesen sein. Das blos Räumliche der Statue ist viel zu abstract für die gewöhnliche Fassungskraft des Menschen, der überall in den Formen des Raumes ein stetes Werden und Vergehen zu erblicken gewohnt ist, alles Räumliche nur in Zeitverhältnissen kennt. Die Flüchtigkeit eines blossen Augenblicks hingegen, das Schnellvorübergehende, welches das geübte Künstlerauge vielleicht zu haschen und festzuhalten vermag, steht an und für sich in zu grellem Widerspruche mit dem Permanenten, dem Dauernden der Statue; denn als ein solches stellt sich ihr Räumliches dar, wenn wir ihm ein Zeitliches unterschieben. Bildete nun vielleicht der griechische Künstler weniger für sich selbst und seine Kunst, als für den Hochgenuss und das Wohlgefallen eines andächtigen oder schaulustigen Volkes; so musste er dem Fassungsvermögen desselben in so weit zu Hülfe kommen, dass das Räumliche zwar als ein Zeitliches erkannt ward, aber als ein Zeitliches, in welchem das Wechselnde der Erscheinung, wie es in der Wirklichkeit erfolgen würde, mit dem Dauernden der Statue ausgeglichen ist. Diess ist nun gerade mit der Darstellung der heftigeren Affecte am schwersten zu

vereinen. Denn: „alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir „es nach unsern Begriffen rechnen, dass sie plötzlich aus- „brechen und plötzlich verschwinden, dass sie das, was sie „sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Er- „scheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, „erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so wider- „natürliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung „der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem „ganzen Gegenstande ekelt oder graut."[3]

Hiemit hängt denn auch die so oft und dringend dem modernen Künstler, nach dem Muster der Alten, empfohlene Wahl des fruchtbarsten Momentes zusammen. Dem Beschauer die äusserste Stufe einer Gemüthsaufregung zeigen, heisst seiner Einbildungskraft „die Flügel binden." Eine höhere Stufe ist nicht denkbar, und was unter ihr liegt, hat nicht mehr Reiz genug für eine Kraft, welcher schon der Genuss des Höchsten war geboten worden. Dass diese Wahl des fruchtbarsten Moments ein unverbrüchliches, der Plastik wesentliches Gesetz sei, muss geläugnet werden. Genau genommen beruht sie auf einer blossen Accommodation des Bildners an den Beschauer. Der griechische Künstler indessen hatte keinen vernünftigen Grund, die Einbildungskraft des Beschauers in Fesseln zu legen, und einer Psyche die Flügel zu binden, von deren Gunst vielleicht der letzte noch fehlende Prometheusfunke zu erwarten stand. Lehrt die Mehrzahl der noch erhaltenen Statuen wirklich, dass der Affect in der Regel von seiner äussersten Stufe zum fruchtbaren Momente einer niederen herabgestimmt ward, so wäre eben in dieser Mässigung des Ausdrucks kein unablässiges Hinsteuern nach dem Hafen der plastischen Ruhe, sondern umgekehrt, nur ein Beweis mehr für die Tendenz des Lebens und der Beseelung zu erkennen.

[3] Worte Lessing's im Laokoon III.

Betrachten wir die Stellung der nächsten besten griechischen Statue, so überrascht uns hier nicht nur Bewegung, sondern eine gewisse Beweglichkeit, dadurch bewirkt, dass alle Glieder und Theile in contrastirende Lagen gebracht sind. Der eine Arm ist gehoben, der andere gesenkt; der linke Fuss zurückgewichen, der rechte vorgetreten. Auf ähnliche Art ist die ganze Gestalt construirt. Dem Festen steht Weiches, den Wölbungen stehen Flächen, scharfen Winkeln zierliche Bogenlinien entgegen. Eben so sind Statuen-Gruppen nach einem System divergirender und convergirender Linien geordnet. Der Vortheil, welcher hieraus für die Wirkung des Kunstwerks hervorgeht, ist begreiflich. Einerseits ist das ganze Geheimniss der Natur des menschlichen Organismus abgelernt, dessen Thätigkeit sich in einem steten Antagonismus der Muskeln, in einem Druck und Gegendruck der Glieder offenbart; anderseits ist für das Interesse der Einbildungskraft gesorgt, welches in der Kunst wie überall, nur durch Mannichfaltigkeit rege erhalten wird. Ist diess aber geschehen, so bedarf es auch nur der natürlichen Magie dieser Kraft, um unversehens an die Stelle des Mannichfaltigen im Raume den Wechsel der Zeit gespielt zu haben. Oder, der flüchtige Augenblick gewinnt wenigstens, so zu sagen, die Ausdehnung eines Räumlichen. Er bebeschäftigt so viel, dass seine unnatürliche Dauer in der Dauer der Betrachtung vergessen wird.

Sollte diess nicht auch bei der Darstellung des Affectes in gewisser Hinsicht seine Anwendung finden? Sollte es nicht der Natur der Sache gemäss sein, wenn das Auge des Beschauers, an dieses Mannichfaltige gewöhnt, nicht mit vollem Interesse vor einem Angesichte verweilet, welches, statt von dem Ineinanderspielen verschiedenartiger Kräfte belebt zu sein, nur eine einzige Kraft abspiegelt, welche, den geistigen Antagonismus störend, alle anderen sich herrisch unterworfen, momentan vertilgt hat? Denn diess ist

bei jedem Affecte mehr oder weniger, auf seiner höchsten Stufe aber ohne Einschränkung, der Fall. Kaum wird hier die Einbildungskraft, wo sie ohnediess nicht zum Fluge nach einem Höhern sich erheben kann, auch nur ihre Flügel zu entfalten veranlasst sein. — Während dort, bei der Stellung der Statue, das Auge des Beschauers, von einem Gegensatze zum andern fortgezogen, in der Unruhe einer nie sich endenden Kreisbewegung, die Einbildungskraft in Schwung erhielt, findet diese hier statt einer vielstimmigen Harmonie, einen einzigen schreienden Laut, statt eines Vielartigen nur Eins. An dieses bleibt sie gebannt, und auf der Spitze eines Aeussersten peinlich festgehalten. Selbst in der Natur erhält das menschliche Angesicht in leidenschaftlichem Zustand etwas maskenartiges; die Züge werden leblos und starr, und in der Haltung der ganzen Gestalt, in jeder Geberde erscheint die Bewegung nur wie das Zucken, die Ruhe wie die Erstarrung eines willenlosen Krampfes. Warum diese steinerne Mimik in Marmor wiederholen? besonders da dieser entbehrt, was jener immer bleiben muss, das wirkliche Leben. Mit diesem hat der Künstler nichts zu schaffen. Um so ernstlicher wird er sich um jeden Schein des Lebens bewerben. Er wird das Schema, das Symbol alles Lebens da um so fester im Auge behalten, wo sein Gebilde ein sprechendes, ein ausdrucksvolles werden soll, und jene Harmonie der Gegensätze nicht blos über die Oberfläche desselben gleiten, sondern bis in den Grund der Seele dringen lassen. —

Die Medusa Rondanini [4] ist nur eine Maske, eine Maske mit den Zügen eines Sterbenden, sonach — die wahre facies Hippocratica! Aber welche Mannigfaltigkeit, welch' unergründliche Fülle des Lebens ist hier in den engsten Raum, in die wenigen Züge eines einzigen Kopfes, in den Moment des Todes zusammengedrängt! — Das Vorgeneigte des ganzen

[4] Jetzt eine Zierde der Glyptothek in München.

Hauptes hat etwas Stieres, Stumpfsinniges; das Licht des Geistes will erlöschen. Aber ein sanfter Abglanz desselben spiegelt sich noch auf der Fläche einer schön geformten Stirne. In den einsinkenden Wangen ahnen wir die mässig blühende Fülle einer reizenden Jugend. Ueppige Lippen scheinen nach Leben zu lechzen; aber sie sind nur dem letzten entschwindenden Hauche geöffnet. In ihren Winkeln zuckt das Lächeln des Todes. Doch streift über das ganze Angesicht noch eine gewisse Wildheit, die Leidenschaft eines halb entarteten Gemüthes, und alles diess in den Schmelz der Schönheit aufgelöst, selbst mit einem leichten Schleier der Anmuth verhüllt! Kein Zug an diesem wundervollen Werke, der nicht von Geist und Leben trieft. — Das Haupthaar nur leicht geordnet: um so sichtbarer wurden die Spuren der Verwilderung. Schlangen vertreten die Stelle eines mit weiblicher Sorgfalt gewählten Schmuckes, und in ihre glatt sich anschmiegenden Leiber scheint der üppige Sinnenreiz übergegangen, der den erkaltenden Gliedern bereits entflohen ist. Treten wir, die Augen schliessend und wieder öffnend, mehr und mehr vom Bilde hinweg: wir glauben das seltsame Wesen nun im Augenblicke langsam verscheiden, nun wieder aufleben zu sehen. Wollust und Grauen, der warme fleischigte Ton des Marmors, verbunden mit einer gewissen geisterhaften Flucht des ganzen Gebildes, fesseln wechselnd das Auge, und wir wissen nicht, ob wir vor einem lockenden Bilde des Todes stehen, oder in einen unheimlich unergründlichen Spiegel des Lebens blicken.

Und dieses Wunderbild war aus jenem Medusenhaupte der älteren Schulen entstanden, aus jener starren todtähnlichen Maske, in welcher alles Leben in den Einen, die ganze Bildung nach seinem Begriff umprägenden Zug des Hohnes aufgegangen war. Kein kaltes System der Schönheit oder Ruhe hätte je diese Umwandelung herbeigeführt. Sie war die Frucht jenes beseelenden Odems, mit welchem der

griechische Genius jedem Gebilde, nicht eine lügenhaft verschönernde Schminke, sondern die natürliche Frische des Lebens ertheilte. Gegenstände einer wahrhaftigen Scheu wurden die Furien erst, als sie aufgehört hatten, ein Gegenstand des Abscheus zu sein. Wie dort auf mannichfachen Gegensätzen, so beruhte ihre Wirkung auf dem directen Widerspruche. Leidenschaft und blutgierige Hast in der Bewegung weitausgreifender Schritte, unerschütterliche Gleichgültigkeit in den Mienen des Angesichtes, und die schönste Bildung des zarteren Geschlechtes mit den Attributen des entsetzlichsten Handwerks gepaart. Die Mienen der Lapithen im Centaurenkampfe des Phidias sind nicht affectlos, doch in Vergleich mit jenen der Centauren höchst gemässigt. War diess von einem Gesetze der Schönheit oder Ruhe dem Künstler geboten? Diese ist aufs schreiendste durch die Wildheit aller Bewegungen verletzt, jener durch die offenbar karrikirte Bildung der Centauren Hohn gesprochen. Der Gegensatz hat sich in Personen getheilt, das Mannichfache eines Charakters sich in Charaktere auseinandergelegt. Und so contrastirt mit der Heftigkeit im Angesichte des Laokoon der mildere Ausdruck seiner beiden Söhne. An ihnen bricht sich der Schrei des Entsetzens, und die Gruppe ward statt eines gellenden Unisono, der harmonische Dreiklang der griechischen Plastik.

Weit entfernt also, Affect und Leidenschaft zu vermeiden, vermied es der griechische Künstler nur, nichts als Leidenschaft, den absoluten Affect, und nichts als ihn zu zeigen. In der Mischung von Gegensätzen, welche in der natürlichen Bildung der ganzen Gestalt, in den Mienen des Angesichts, in der Bewegung jedes Gliedes, in dem Wurfe der Haare und des Gewandes, wie in bedeutungsvollen Attributen zu Einer Gesammtwirkung des Ausdrucks zusammentreffen, suchte der Grieche jedem Kunst-Individuum die Einheit eines Mannichfaltigen, das Unendliche des Lebens zu

verleihen. Er zeigte auch im affectvollen Zustande noch alle die verschiedenartigen Kräfte, welche im Charakter eines Individuums sich zur Einheit gefunden haben, und auch unter dem Schleier der Ruhe sich als lebendige Kräfte verrathen mussten, nur aber jetzt in ein lebhafteres Spiel versetzt, oder im entscheidenden Kampfe begriffen. Der Aufwallung des Zorns stand daher immer noch die würdige Fassung des Gottes, oder die Hoheit des Charakters gegenüber, der Gewalt des Leidens noch die sanfte Duldung des Weibes, oder die Kraft des Mannes; über dem Sturm der Gefühle blieb wenigstens der Thron des Geistes unerschüttert, und wies von der Stirne die Verwirrung des Wahnsinns zurück. Dass der Ausdruck dadurch für das Auge gemildert erschien, ist nicht zu läugnen; für die Einbildungskraft aber, für die Empfindung konnte er an Lebhaftigkeit nur gewonnen haben, und wir finden nicht, dass der Grieche, Bildner, Maler oder Dichter, geglaubt habe, jede stärkere Erregung des Gemüthes mit schonender Aengstlichkeit umgehen zu müssen.

Die Malerei hielt in Griechenland mit der bildenden Kunst so ziemlich gleichen Schritt. Die Medea des Timomachus aber — ein Gemälde das schon oft, wiewohl aus sehr verschiedenen Gesichtspunkten, als Beispiel angeführt worden ist, wie die Griechen leidenschaftliche Situationen zu behandeln pflegten — diese Medea war im heftigsten Seelenkampfe vorgestellt.[5] Der Künstler hatte nicht die

[5] Diess wissen wir mit Bestimmtheit aus mehreren Epigrammen; z. B.:
Kommet und schauet die Kindermordende, schaut der Medea
Abbild! Ihre Gestalt stellte Timomachus dar;
Flammend von Zorn mit dem Schwerd in der Hand, und den rollenden Augen,
Denen das Muttergefühl schmerzliche Thränen entlockt.
Alles vereint' er und mischte durch Kunst, was nimmer vereint war;
Doch vor dem blutigen Mord hat er die Hände bewahrt.
Anthol. III. p. 181. Nro. 300. nach Jacobs Uebersetzung, in: Leben und Kunst der Alten. I. 1. p. 98.

That des Kindermordes selbst, sondern einen Moment gewählt, wo das Gefühl der Rache noch mit Mutterliebe um den Vorrang stritt. Dort hätte der Beschauer nur eine starre Megärenmaske gesehen, hier erblickte er menschliche Bildung vom lebhaftesten Wechsel widerstreitender Gefühle bewegt. Derselbe Künstler malte den rasenden Ajax; freilich nicht, wie er wüthend in die Heerden der Griechen fällt. Man sah ihn nach dieser entehrenden That von Scham und Schmerz darniedergebeugt, zugleich aber gewiss mit dem Ausdruck trotziger Kraft, wie diess dem Charakter eines Helden gemäss war, welcher den Entschluss fasst, seine Schmach durch freiwilligen Tod zu sühnen.[6] An eine Herabstimmung des leidenschaftlichen Ausdrucks, etwa um die Linie der Schönheit nicht zu unterbrechen, ein zu zartes Nervensystem des Beschauers zu schonen, oder plastische Ruhe auch hier zu behaupten, ist bei diesen Darstellungen nicht zu denken. Vielmehr war, was den letztgenannten Punkt betrifft, alles aufgeboten — der fruchtbarste Moment, der mannichfaltigste Ausdruck — um das Leidenschaftliche, Aechtpathetische des Kunstwerks zu erhöhen. Schon dem blossen Stoffe nach, in dem geschichtlichen Momente der Handlung selbst, welchen der Künstler wählte, war die tiefere Wirkung verbürgt. Denn es ist wohl keine Frage, dass ein Held, der trauernd und trotzig auf den Trümmern seiner Grösse, seines Ruhmes sitzt, dass eine Medea, in welcher das reinste und stärkste der Naturgefühle, mit der fürchterlichsten Leidenschaft in Kampf gerathen, an sich ein erschütternderer Anblick ist, als ein Rasender, der an Rinderheerden Fleischerkünste übt, oder das widrige Zerrbild einer Kinderschlächterin. —

[6] Dass man den Entschluss des Selbstmords in seinen Mienen las, sagt *Apollon. Tyan.* II. 10. bestimmt: *Βουλὴν ποιούμενον καὶ ἑαυτὸν κτεῖναι.* Das höchst Schmerzhafte des Ausdrucks lernen wir aus einem griechischen Epigramme kennen. Antholog. ed. *Jac.* IV. p. 180. Nro. 295.

Doch warum sich auf Gemälde berufen? da wir schon oben ein plastisches Werk nannten, welches, während es in jeder Hinsicht unsere Bewunderung verdient, zugleich den kräftigsten Beweis gibt, zu welcher Stärke des affectvollen Ausdrucks der griechische Künstler sich für berechtigt hielt. Eine nähere Betrachtung des Laokoon — denn dieser ist gemeint — wäre hier um so mehr an ihrer Stelle, da die verschiedenen Ansichten der Kenner über den eigentlichen Sinn seines Mienenspieles fast vermuthen lassen, dass der Ausdruck des Laokoon, selbst an und für sich schon, von seinem Verhältnisse zur Gruppe ganz abgesehen, bei all' seiner Stärke, sehr complicirter Natur ist. — Indessen ist in neuerer Zeit die Vermuthung, dass die Entstehung dieser Statue in die Zeit der römischen Kaiser zu setzen sei, durch schwer zu widerlegende Beweise zu einem hohen Grad der Wahrscheinlichkeit erhoben worden. Wir erinnern daher zum Schlusse dieser Betrachtung — wenn der Laokoon nicht mehr der sich selbst überlassenen, gegen fremdartigen Einfluss geschützten Plastik angehört — mit wenigen Worten an ein Seitenstück von nicht geringerer Gewalt des Ausdrucks, an den Philoctet des Pythagoras von Rhegium, eines Zeitgenossen des Myron.[7] Eine Vergleichung dieser beiden Statuen liegt um so näher, da das Thema derselben in mehr als einer Hinsicht verwandt ist, und Plinius selbst den Hauptvergleichungspunkt angegeben hat. Des Philoctet Schicksal fällt, wie das des Laokoon, in die Dichtersage des trojanischen Krieges, und das Wohl und Wehe Troja's selbst war an Philoctet wie an Laokoon geknüpft. Philoctet ist Heros; Laokoon steht als Priester gleichfalls auf den höhern Stufen der Menschheit, und reicht als Bruder des Anchises

[7] Syracusis autem claudicantem, cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. *Plin.* XXXIV. 19. p. 651. Den Philoctet hatte zuerst Lessing in dieser Stelle vermuthet. Laokoon II. p. 146. Vergl. Thiersch Epochen II. p. 42. 43. mit den Anmerkungen.

— oder als Sohn des Antenor wie andere[8] wollten — an das heroische Geschlecht. Schmerz, Verzweiflung, welche die Würde verletzen, schänden jenen wie diesen. In beiden Statuen war Ausdruck und Bewegung durch körperlichen Schmerz bedingt, durch den Schmerz einer Wunde. Vom Philoctet des Pythagoras nun rühmte man eine so grosse Lebendigkeit der Darstellung, dass der Beschauer den Schmerz der Wunde selbst zu empfinden glaubte; fast derselben Worte bedient sich Winkelmann bei der Schilderung des Laokoon. Winkelmann weist besonders auf den eingezogenen Unterleib. Allein auf diesem allein beruht die sympathetische Wirkung nicht. Die Brust ist gehoben, das Haupt zurückgeworfen, die Lippe geöffnet, die Stirne gerunzelt, und erst von hier aus, von dieser beredten Miene aus, in welcher das körperliche Leiden zum psychischen wird, mit Seelenschmerz sich vermählt, geht auch jenes in das Mitgefühl des Beschauers über. So empfinden wir in der Wirklichkeit an uns selbst sinnlichen Schmerz nur durch das Bewusstsein desselben; und von fremdem Schmerze bleiben wir unberührt, wenn eine ruhige Miene die schmerzzuckenden Glieder Lügen straft. Die Wirkung, welche die Alten dem Philoctet des Pythagoras beilegten, ist ohne höchst schmerzhaften Ausdruck des Kopfes undenkbar. Mit dem hinaufgezogenen Fusse, an welcher Stellung man auf einem Relief den Philoctet erkennen wollte, war es nicht gethan.[9] Ja, sollte zwischen Laokoon und Philoctet von einem Mehr oder Weniger die Rede sein, so fühlen wir uns sogar geneigt, die grössere Lebhaftigkeit dem Philoctet beizumessen. Seine Wunde ist mehr innerlich als äusserlich, und schon darum der Seele gleichsam näher gelegt. Bei der Statue des Laokoon ferner reicht die künstlerische Darstellung bis in die Wurzel seiner

[8] Des Antenor Sohn nach *Tzetzes* ad Lycophr. v. 346. Bruder des Anchises nach *Hygin.* Fab. 135.

[9] Winkelmann: Alte Denkmäler. Nro. 130. Opp. IV. p. 157. 58.

Leiden zurück; bei Philoctet muss die vollständigste Klarheit und Lebendigkeit der Wirkung die Versinnlichung der Ursache ersetzen. Bei Laokoon ist in der Wendung des Leibes, im Ausdruck des Kopfes nur fortgesetzt, was wir die Schlange selbst beginnen sahen; bei Philoctet kann der Verband der Wunde nur, als ein näherbestimmtes Zeichen, das schon Vorhandensein des Schmerzes erklären. Was dort geschieht, wird hier erzählt. — Auch die nähere persönliche Charakteristik des Philoctet konnte nur dazu dienen, den Umfang seiner Leiden zu erweitern, das Interesse zu erhöhen, den Eindruck zu verstärken. In dem verwilderten Haupthaar erkannte man den, aus der menschlichen Gesellschaft Hinausgestossenen, und die ärmliche Umhüllung der Glieder zeigte, zu welchem Zustande hülfloser Dürftigkeit er herabgesunken ist.[10] Krampfhaft hielt er vielleicht seinen Bogen in der geballten Rechten, und der Beschauer blieb in Zweifel, ob diess unwillkührliche Zuckung des leidenden Körpers sei, ob der Ausdruck eines Unglücklichen, welcher, überrascht vom vollen Gefühle seines Elends, auch noch das letzte Kleinod, den letzten Freund glaubt verlieren zu müssen, und ihn nun mit verdoppelten Kräften festzuhalten strebt.

Von nicht geringerem schmerzhaften Ausdruck wird man sich den Philoctet des Parrhasius zu denken haben,[11] und lange vor ihm hatte schon Aristophon, ein Bruder des Polygnot, diesen Gegenstand gemalt, und gewiss nicht glimpflicher behandelt.[12] Zu Rom stand eine Statue des Herkules, ein Werk, welches die Römer wetteifernd bewunderten, von

[10] Vergl. über eine Statue des Philoctet, deren Meister freilich nicht genannt ist, das Epigramm des *Julian. Aeg.* Anth. III. p. 200. 201. Nro. 27. — *ἄγρια μὲν καμόωσαν ἔχει τρίχα* — etc.

[11] Diess lässt sich aus einem Epigramm des Glaukus schliessen. Antholog. III. p. 57. 58. Nro. V.

Ἔν τε γὰρ ὀφθαλμοῖς ἐσκληκόσι κωφὸν ὑποικεῖ
Δάκρυ, καὶ ὁ τρύχων ἐντὸς ἔνεστι πόνος.

[12] Die Beweise hievon später.

unbekannter, jedoch griechischer Hand. Das Antlitz des Heroen war von wildem Ausdruck; er fühlte die Nähe des schmerzlichen Todes, der in dem vergifteten Gewande des Nessus verborgen lag.[13] War der Ajax des Timomachus ein erschütternder Anblick, mag die Statue des rasenden Athamas von Aristonidas nicht minder ergreifend gewesen sein. Athamas sass voll Scham und Reue die eben vollbrachte That überdenkend, wahrscheinlich noch mit den Spuren der kaum gewichenen Wuth in der verstörten Gestalt.[14] Auf eine ähnliche Wirkung war die sterbende Jokaste von Silanion, des Ctesilas verwundeter Fechter im Augenblicke des Verscheidens, das Erzbild des von Pfeilen durchbohrten Diitrephes,[15] die weinenden Matronen von Sthenis,[16] oder die Gruppe des Epigonus berechnet, ein Kind, welches seine getödtete Mutter liebkost.[17] In einem Gemälde von Aristides, einem Zeitgenossen des Apelles, welchem ein ähnlicher Stoff zum Grunde lag, war der Ausdruck fast bis zum Grässlichen gesteigert. Es stellte einen Säugling dar, welcher

[13] Die Statue war anzusehen torva facie, sentienteque suprema in tunica. In hac sunt tres tituli: L. Luculli imperatoris, de manubiis cet. Tot certaminum tantaeque dignationis simulacrum id fuit. *Plin.:* h. n. XXXIV. s. 19. p. 659.

[14] Aristonidas artifex, cum exprimere vellet Athamantis furorem Learcho filio praecipitato residentem poenitentia, aes, ferrumque miscuit, ut rubigine ejus per nitorem aeris relucente exprimeretur verecundiae rubor. *Plin.* XXXIV. s. 40. p. 666.

[15] *Διιτρεφοῦς χαλκοῦς ἀνδριὰς ὀϊστοῖς βεβλημένος.* *Paus.* I. 23. 3. p. 42. 43. Der Sebastian der griechischen Kunst.

[16] Idem (Sthenis) flentes matronas et adorantes, sacrificantesque (fecit) *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 658. Ich glaube, man hat sich hier eine grosse Gruppe zu denken, welche eine Supplication der Frauen, etwa während der Belagerung einer Stadt, vorstellte. Die Figuren ordnen sich sehr natürlich zu einem schönen Ganzen. Erst auf beiden Seiten Frauen ganz ihrem Schmerz sich überlassend; dann Betende, in der Mitte noch sichtbarere Erhebung zum Göttlichen in den Opfernden.

[17] Epigonus omnia fere praedicta imitatus praecessit in tubicine, et matri interfectae infante miserabiliter blandiente. *Plin.* I. I.

an die Brust der zum Tode verwundeten Mutter kroch, und im Angesichte derselben las man die Angst, das Kind möge Blut statt Milch einsaugen.[18] Ist die Fabel des Laokoon, und die Art, wie sie in der berühmten Gruppe dieses Namens behandelt worden, verletzend, vielleicht gar empörend für das Gefühl, und darum unwürdig einer griechischen Meisterhand, was soll man von dem eben angeführten Gemälde des Aristides sagen? was von dem gefesselten Prometheus des Parrhasius, der ohne Zweifel einen noch schrecklicheren Anblick gewährte.[19] Auf einem Gemälde, das Philostrat der ältere beschreibt, sah man den Hippolyt sogar mit zerrissenen und zerschmetterten Gliedern, aber die Brust noch athmend, die Augen in Bewegung, in seinem Blute liegen.[20]

Ist gleich von allen solchen Werken vielleicht kein einziges mehr erhalten, habe selbst der kapitolinische Fechter nichts gemein mit dem des Ctesilas, gehöre Laokoon mit seinen Söhnen, der angebliche Pätus und Arria den römisch griechischen Epochen an: so zeigen endlich viele Reliefs auf römischen Sarkophagen und Vasengemälde (welche schlecht in der Ausführung, vortrefflich in der Erfindung, auf

[18] Hujus pictura est, oppido capto ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans: intelligiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat. *Plin.* h. n. XXXV. s. 36. p. 698.

[19] Man erzählt nämlich: Parrhasius habe, um seinen Prometheus zu malen, einen Sklaven foltern lassen. Parrhasius pictor Atheniensis, cum Philippus captos Olynthios venderet, emit unum ex his senem, praeducit Athenas, torsit, et ad exemplar ejus pinxit Promethea. *Seneca. Rhet.* controv. V. 10. Die ganze Geschichte ist, wiewohl sie mit einer gewissen Pünktlichkeit erzählt wird, im höchsten Grade unwahrscheinlich. Man sieht aber, dass sie nur durch eine grässliche Naturwahrheit des Ausdrucks glaubhaft sein konnte, und wahrscheinlich auch dadurch war veranlasst worden. Zwei Epigramme von *Julian. Aeg.* Anthol. III. p. 200. Nro. 23. und 24. gedenken einer Statue des Prometheus von gleichfalls schmerzhaftem Ausdrucke.

[20] *Τὰ μὲν ἐσπάρακται τῶν μελῶν, τὰ δὲ συντέτριπται. Πέφυρται δ' ἡ κόμη, καὶ τὰ μὲν στέρνον ἔμπνουν ἔτι, καθάπερ μὴ μεθιέμενον τῆς ψυχῆς, τὸ δὲ ὄμμα περιαθρεῖ τὰ τετρωμένα.* IV. ed. Jac. p. 50.

Vorbilder der blühendsten Kunstepoche schliessen lassen), zur Genüge, wie geläufig den Griechen Darstellungen der Art müssen gewesen sein.[21]. Alle Hebel der Leidenschaft sehen wir in diesen Werken in Bewegung setzen, den Schmerz, von der sinnenden Wehmuth durch alle Abstufungen, bis zur Wuth und Verzweiflung fortgeführt. Und wie wenig dem Künstler oder dem Beschauer bei den, so häufigen Darstellungen von Kampf- und Mord-Scenen von allen den Schrecknissen und Gräueln, welche in der Natur der Sache liegen, erlassen wurde, bedarf keiner Erwähnung. Sollte für diese letzte Bemerkung das Zeugniss römischer Copien als ungültig verworfen werden, so wären doch die Reliefs vom Apollotempel zu Phigalia ein sprechender Beweis.[22]

Was bisher von der Darstellung des Affectes erinnert wurde, gilt im Ganzen auch für die Bewegung der griechischen Statue. Von den übertriebenen Stellungen der ältern Epochen kam man bald, als von einem zwecklosen Kraftaufwande, zurück. Der Strom, welcher in ein zu enges Bett eingeschlossen, nur tobend dahin schäumte, beruhigte sich von selbst, als ihm ein weiterer Spielraum geöffnet war. Statt auf einen einzigen Punkt concentrirt zu sein, theilte das Leben des Kunstwerks sich in die ganze Gestalt, und breitete sich über jedes Glied, jede Muskel gleichmässig aus. Ausdruck und Bewegung durchdrangen sich mehr und mehr zu dem vollendeten Bilde eines Wesens, in welchem die Bewegung nur Aeusserung einer Seele, der Ausdruck Seele der Bewegung ist. — Wie aber der affectvollere Ausdruck der seltenere war, so ist auch in Absicht auf Bewegung eine gewisse Mässigung als vorherrschend nicht zu

[21] Mehrere Beispiele, die sich in's Unzählige vermehren liessen, führte schon Hirt in den Horen an. Jahrg. 1797. p. 14. ff.

[22] Man sehe nur den Centauren, der seine Zähne in den Nacken des Gegners geschlagen hat, und den gedrosselten Centauren in description of anc. marbl. in the brit. Mus. IV. pl. 2. 18.

läugnen. Die Anzahl der noch erhaltenen Statuen wenigstens, an welchen man heftige Bewegung, excentrische Stellung wahrnimmt, ist bei weitem die geringere. Auch von dieser Seite war auf die Einbildungskraft des Beschauers Rücksicht genommen worden. Sie sollte nicht im Augenblick zum Ziele der Bewegung mit fortgerissen werden, sondern, bald sich demselben nähernd, bald sich von ihm entfernend, ungehindert zwischen Vergangenheit und Zukunft vor und rückwärts schweifen. Eben so sorgfältig wurde jenes System der Gegensätze eingehalten, um der Flüchtigkeit eines Augenblicks wenigstens die vielseitigste, mannichfaltigste Bewegung eines Augenblicks zuzuwenden. Nie aber ist dieses Maas der Bewegung bis zu dem Punkte einer absoluten Ruhe zurückgeführt. In der Stellung aller Statuen, wenn sie nicht in bestimmter Handlung gedacht sind, gibt sich doch ein gewisses Hinneigen zu äusserer Thätigkeit zu erkennen. Sie bewegen sich dem bewegten Leben entgegen. Nie sind die Füsse zum vollkommen ruhigen Stande gleichgestellt, sondern der eine leichtgebogen, wie zum Gang sich hebend, oder zum kurzen Stillstand niedergesetzt. Die Arme sind etwas gehoben, um in die Gedankenbewegung des Innern harmonisch einzustimmen, oder ein sinnvolles Wort zu begleiten, welches auf der halbgeöffneten Lippe schwebt. Dagegen lässt sich aber auch, wie weit wir uns im Kreise der griechischen Plastik umsehen mögen, keine Schranke entdecken, welche die Bewegung nicht hätte überschreiten dürfen. Ganz begreiflich. Das Schnelle, Vorübergehende einer heftigen Bewegung, ist für die Plastik so gleichgültig, als das zeitliche Moment des mehr oder minder lebhaften Affects.

Wie viel von ihrer hohen Vollendung die griechische Kunst den Uebungen der Gymnasien, den heiligen Kampfspielen zu Olympia zu danken hatte, ist anerkannt. Hier war es, wo dem Künstler zuerst die Schönheit des Nackten

in ihrem vollen Glanze aufging; aber es war eine Schönheit im freisten, kühnsten Schwunge der Bewegung. Hier war es, wo der menschliche Körper zu einer Regsamkeit, zu einer allseitigen Gewandtheit herangereift war, wie er sie wohl nur Einmal erreicht hat, und nur in Griechenland erreichen konnte. Da musste denn auch wohl die nachbildende Kunst eine ganz andere werden, einer ganz andern Freiheit sich erfreuen dürfen, als von unseren Akademiefiguren und Gliedermännern vorgegaukelt wird. Das Aeusserste war für die griechische Kunst noch immer Natur; es war nur die vollendete, vollkommen entwickelte Griechen-Natur. Und so kam gewiss auf dem Kampfplatz von Olympia nichts vor, in Sprung und Lauf, im Ringkampf oder Faustschlag, was für den griechischen Meissel zu gewagt gewesen wäre. Myron's berühmter Diskuswerfer war zur gewaltsamsten Stellung verdreht; auf der Spitze eines einzigen Momentes schwebte die ganze Gestalt.[23] Gleiche Kühnheit ist an den Ringern des Cephissodot zu vermuthen; und welche Mannichfaltigkeit gewagter Stellungen, rascher Wendungen mögen die Alten in der Löwenjagd und dem Reitergefecht des Lysipp,[24] im Schlachtstück des Euthykrates bewundert haben![25] In den schwebenden Stellungen von Faunen und Tänzerinnen scheint oft das Körperliche ganz und gar in luftige Bewegung verflüchtigt; mit den äussersten Fussspitzen berührte der Kairos des Lysippus die Kugel,[26] und in den Statuen rasender Bacchantinnen und Thyaden muss sich der höchst denkbare Schwung der Bewegung mit dem Ausdruck der heftigsten

[23] Vergl. über diese Statue besonders *Visconti:* Mus. Pio-Clem. III. p. 130. ff. Nro. 2. und Böttiger: Andeut. p. 137. ff.

[24] Böttiger: Andeut. p. 193. ff.

[25] *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 653. Austero maluit genere quam jucundo placere.

[26] *Ἐπ' ἄκρων τῶν ταρσῶν βεβηκώς.* *Callistrat.* stat. 6. p. 152. ed. Jac.

Exaltation zu einer Wirkung vereinigt haben, die wir wohl kaum mehr einem Gemälde gestatten dürften. Wir staunen über die Kühnheit, mit welcher der Borghesische Fechter, die Ringer in Florenz entworfen sind. Und diese Statuen sind aus Marmor! Was mögen die Alten erst in der leicht gefügigen Bronce geleistet haben! Durch den Untergang fast aller bedeutenden Werke aus Metall entbehren wir nicht nur die zahlreichste Klasse der antiken Plastik, sondern auch die, in welcher gerade die grössten Meister am liebsten ihre Kunst übten, und, weniger gehemmt von den Schranken der Technik und des Materials, die volle Freiheit eines Meisters konnten geltend machen. — Wären die Bronce-Statuen von Athleten und Ringern, welche die Altis von Olympia bevölkerten, noch erhalten, oder nur die Marmororiginale der Thyaden und Tänzerinnen, deren schwache Schatten auf Reliefs und mittelmässigen Wandgemälden noch unser Auge fesseln, so würde sich hier für uns eine ganz neue Quelle der Bewunderung eröffnen; wir würden staunen über die Meisterschaft jener Künstler, welche im vollen Gefühle ihrer Sicherheit, das Aeusserste wagen durften, und wirklich wagten. Wir würden es ihnen Dank wissen, dass sie sich nicht still bedachtsam, jede freiere Bewegung scheuend, innerhalb der vier Pfähle reinster Plastik gehalten; wir würden dem Künstler freudig folgen, wenn er die schwindelnde Bahn bis zum äussersten Gipfel seiner Kunst wagt, und erst dann den Meissel niederlegt, wenn ihn das Zerrbild lebloser Unnatur zurückschreckt, oder ihm, als Bildner seiner Götter, — die Grazie, diese Nemesis der Kunst, innezuhalten gebietet. Nichts lag ausserhalb dem Bereiche des griechischen Künstlers, als der Tod der ägyptischen Ruhe, sei es nun, dass er für den Genuss eines längeren Beschauens bildete, oder alles Leben und die ganze Fülle der Seele in einen einzigen Moment, und für Einen entzückenden Anblick zusammenfasste.

Und war es nicht eben diese Lebendigkeit, dieses leibhaftige Seelenleben in allen nur erdenklichen Momenten, was auch der griechische Beschauer am liebsten in den Werken seiner Künstler suchte? Fragen wir doch nur mit einem Wort die Alten selbst: was bewunderten sie in den Werken ihrer Meister? wann glaubten sie die höchste, letzte Forderung erfüllt? Wenn die Statue, wenn das Bild zu athmen, zu empfinden, zu leben schien. Ihr Kunstgenuss war ein sympathetisches Mitgefühl.[27] Sie empfinden den Schmerz in der Wunde des Philoctet; sie forschen am sterbenden Fechter, wie lang er noch zu athmen hat, und glauben die Stimme des Betenden zu vernehmen.[28] Als Paulus Aemilius den Tempel zu Olympia betrat, wurde er von dem Anblick der Tempelstatue erschüttert, als sehe er den Jupiter selbst von Angesicht zu Angesicht.[29] Die Statue des Läufers springt von der Basis nach dem Kranze empor,[30] und selbst der Adler des Ganymed scheint zu fühlen, was er in den Klauen trägt.[31] Jene Statue des Pythagoras würde sprechen, wenn sie nicht den schweigsamen Weisen darstellte;[32] jene Niobe leben, wenn es nicht die, auf dem Grab ihrer Kinder zu Stein erstarrte

[27] *Ὁ δὲ μάλιστα ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως τοὺς ἀνθρώπους, τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι.* — *Xenoph.* memor. Socrat. III. 10. 6.

[28] Vergl. die schon früher angeführte Stelle des Plinius über Aristides: supplicantem paene cum voce. Vom sterbenden Fechter aber heisst es: Ctesilaus vulneratum deficientem, in quo possit intelligi, quantum restet aminae. Id. XXXIV. s. 14. p. 654.

[29] Jovem velut praesentem intuens, motus animo est. *Liv.* XLV. 28.

[30] *Πηδήσει τάχα χαλκὸς ἐπὶ στέφος οὐδὲ καθέξει*
Ἁ βάσις.
Anthol. IV. p. 185. Nro. 313. a.

[31] *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 656.

[32] — — *καὶ τάχα φωνὴν*
Ἔνθεν ἀποκρύπτει (ὁ πλάστης), καὶ τόδ' ἔχων ὀπάσαι.
Anthol. III. p. 202. Nro. 34. Vergl. über ein Gemälde desselben Gegenstandes IV. p. 226. Nro. 514.

wäre;[33] und die Bacchantin des Scopas ist von heiligem Wahnsinn erfüllt.[34]

[33] Anthol. III. p. 201. Nro. 28. In einem andern Epigramm hat Praxiteles die versteinerte wieder in's Leben zurückgerufen.

'Εκ ζωῆς με θεοὶ τεῦξαν λίθον, ἐκ δὲ λίθοιο
Ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

IV. p. 181. Nro. 298.

[34] *Τίς ἅδε; Βάκχα. Τίς δέ μιν ξέσε; Σκόπας.*
Τίς δ' ἐξέμηνε, Βάκχος, ἢ Σκόπας; Σκόπας.

Anthol. I. p. 74. Nro. 75. cf. *Callistr.* stat. II.

V.

Σπεῦδε βραδέως.

Würde einer jener Griechen und Römer, deren begeisterte Worte über Lebenszauber an Werken der bildenden Kunst wir so eben vernommen haben, an dem vaticanischen Apollo ein Zu-Viel des Ausdrucks und der Bewegung zu rügen finden? Wer weist die Grenzlinie nach, über welche diese Statue hinausgegangen wäre? Traten uns nicht eine Menge Bilder vor Augen, mit welchen verglichen, der vaticanische Apoll, wenn auch nicht vollkommen ruhig, doch gemässigt erzcheinen muss?

„Wohl wahr", entgegnet man vielleicht, „doch nur unter der Voraussetzung, dass es erlaubt ist, die Statue eines Gottes mit Ringern und taumelnden Bacchanten in Vergleich zu bringen. Denn die raschausschreitenden Götter, welche früher erwähnt wurden, gehören eingestandenermassen nur der Kindheit der Kunst an."

Nichts wäre thörichter, als in dem bisher besprochenen Principe des Lebens, gleichsam eine blinde stürmische Macht zu denken, eine fixe Kunstidee, welche nur berührt zu werden brauchte, um die Bilder von Göttern und Menschen, oder was sonst sich regen und strecken mag, rücksichtslos in taumelnden Schwindel mit sich fortzureissen. Die Fülle des Lebens selbst war sich das Maas des Lebens, jene Mannichfaltigkeit des Ausdrucksvollen nur das Sichtbarwerden

eines, in der Vielheit seiner Kräfte mit sich selbst harmonischen Charakters. Auch die Bewegung, welche in ihrer Allgemeinheit keine Grenzen kannte, fand gleichwohl im Begriffe des Besonderen, in jedem einzelnen Kunstproducte seine unausweichliche Schranke, um sich in ihr erst als die unmittelbare Aeusserung eines, nur durch sich selbst und die Kunstdarstellung bedingten Individuums zu erweisen. Ein andrer Kreis der Bewegung war den Göttern, den Heroen und höherorganisirten Menschen, ein andrer den untergeordneten Wesen durch ihre Natur schon vorgezeichnet, und jedes einzelne Individuum dieser grossen Klassen trug wieder in sich selbst die Norm einer Bewegung, welche nur ihm eigen, nur ihm gemäss war.

Was übrigens raschausschreitende Götterbilder anlangt, so blieben diese keineswegs auf jene Epoche beschränkt, wo die Bewegung, ohne einer individuellen Bedeutung zu gehorchen, nur um ihrer selbst willen da war. — Auf den Zeichnungen, welche den Sculpturen am westlichen Giebel des athenischen Parthenon entnommen sind, bemerkt man eine weibliche Gestalt, welche sich durch Chiton und Aegis sogleich als Minerva zu erkennen gibt. Die Göttin ist mit der Zähmung des ersten Rosses beschäftigt. Aber sie verfährt hiebei nicht mit gemüthlich gemächlicher Ruhe; mit wahrem Ungestüm, die Füsse weitausschreitend, die Falten des Gewandes straff gezogen, den Oberleib vorgeworfen, ist sie dem Rosse entgegengestemmt, — leidenschaftliche Hast, höchste Bewegtheit die ganze Gestalt.[1] Eine blos seltne

[1] Also sehen wir diese Minerva in Nointel's Zeichnung. S. die ersten Tafeln in den *Elgin* marbles und die Nachstiche bei Leske pl. 1. und 2. Das noch erhaltene Fragment der Statue ist abgebildet in: *Quatremère de Quincy:* restitution des deux frontons du temple de Min. pl. 2. fig. 3. Deutlich erkennt man hier noch die gewaltsam gehobene rechte Brust und Schulter. Genaue Nachricht von diesem Fragmente gibt auch Ottfr. Müller in seiner trefflichen Schrift: de Phidiae vita et operibus p. 90. 91. Er erwähnt noch besonders, dass an der Aegis die Löcher

Ausnahme von einer allgemein beachteten Regel, oder gar ein Fehler dagegen wird hier nicht zu vermuthen sein. Diese Minerva ist das Werk eines Meisters, welchem man ein geschlossenes Kunstsystem, das nichts Fremdartiges in sich duldet, wird zugestehen müssen, eines Meisters, dessen Werke als der Centralpunkt der griechischen Plastik, als der lauterste Spiegel ihrer schönsten Blüthe zu betrachten sind. Es ist endlich das Bild der Schutzgöttin selbst, deren Tempel es schmückte, und sonach für einen Ort bestimmt, wo ein Verstoss gegen das Decorum der plastischen Göttlichkeit am wenigsten verzeihlich war. Neben dieser Minerva findet sich eine zweite Statue, — wahrscheinlich Neptun, — dieser in noch grösserer Bewegtheit, der Körper zurückgeworfen wie eine brandende Woge; die volle Wildheit eines empörten Elementes scheint in die Bewegung seines Beherrschers übergegangen zu sein. So durfte Phidias die Minerva, so den Poseidon bilden. Warum auch nicht? Jenes war die Tochter des furchtbar-mächtigen Vaters,[2] dieser der gewaltige Erderschütterer.[3]

Es liegt in der Natur der Sache, dass gewisse Götter, wie eben Minerva und Neptun,[4] vorzugsweise, wenigstens

zur Einsetzung des Gorgonenhauptes noch sichtbar seien, und gedenkt ausserdem eines Fragmentes vom Kopfe, der Spuren einer ehemals ehernen Helmbedeckung zeige. Was die Bedeutung der Statue betrifft, so bin ich demselben Gelehrten gefolgt. Vergleiche jedoch auch *Quatremère de Quincy* I. I. p. 33. ff. und dessen Ergänzung pl. 4. In beiden Fällen bleibt die leidenschaftliche Bewegung dieselbe. Bergen kann ich indessen nicht, dass Visconti's hypothetische Restauration und Deutung der Denkart eines griechischen Künstlers widerspricht. Diese leidenschaftliche Stellung, diese Drohung mit gewaffneter Hand, ist, von keinem Wirklichen motivirt, sondern blos zum Behufe eines symbolischen Aktes aufgeboten, ein plastischer Bombast.

[2] ὀβριμοπάτρη.

[3] ἐννοσίγαιος. Der Charakter dieses Gottes hat bei Homer durchweg etwas heftiges, leidenschaftliches, herbes.

[4] Auf leidenschaftlich bewegte Stellung der Neptun-Bilder lässt

häufiger als andere, rasch bewegt gebildet wurden, einige dagegen nur in seltenen Fällen, und wieder andere z. B. Aphrodite nie. Von der Minerva als Promachos ist schon oben gesprochen worden.[5] Ihr vollkommen entsprechendes Gegenstück ist der Apollo Propugnator, den wir so häufig auf römischen Münzen sehen.[6] Zu denjenigen Göttern, deren ganze Art zu seyn, am natürlichsten in einen lebhaften Schwung zu bringen war, scheint eben auch Apollo zu gehören. Wenigstens wird es von Maximus Tyrius als ein charakteristisches Merkmal der Apollobilder angegeben, dass ihre Füsse zum raschen Gange geöffnet sind.[7] Unter den laufenden und schiessenden Göttern, im Gegensatz der ruhenden, bei Arnobius, sind gewiss vor allem Apoll und Diana zu verstehen.[8] Diese beiden Götter waren wohl überhaupt auch in der Kunst Geschwister geblieben. In ihren Darstellungen wird ein gewisser Parallelismus sichtbar gewesen seyn. Und so dürfte schon die nicht geringe Anzahl bewegterer Dianenbilder, welche sich noch erhalten haben, zu dem Schlusse berechtigen, dass auch Apollostatuen derselben Art

folgende Stelle des *Arnobius* schliessen: cum fuscina rex maris (fingitur), tamquam illi pugna sit gladiatorii obeunda certaminis. Adv. gent. VI. p. 117. ed. *Elmenh.*

[5] Vergl. oben p. 21. unserer Betrachtungen.

[6] Man sehe ihn weitausschreitend und im Begriff zu schiessen, wie z. B. bei *Mangeart.* introduct. à la science des medailles p. 7. 13. — Es ist übrigens der propugnator der Römer nichts als der προστατήριος der Griechen.

[7] — — — *Τὸν Ἀπόλλωνα, οἷον γραφεῖς καὶ δημιουργοὶ εἰκάζουσι, μειράκιον γυμνὸν ἐκ χλαμυδίου, τοξότην, διαβεβηκότα τοῖς ποσὶν ὥσπερ θέοντα.* *Max. Tyr.* dissert. XIV. 6. ed. *Reiske* I. p. 260. Maximus Tyrius könnte des Zeitalters wegen, in welchem er lebte, als Zeuge abgewiesen werden, wo es sich von dem Charakter früherer Kunstepochen handelt. Sollte aber rasche Bewegung blos an Apollobildern in späteren Zeiten vorgekommen sein, so dass sie nun erst charakteristisches Merkmal des Apollo ward?

[8] Ergo si hoc ita est, et in sedentibus signis Deum sedere, dicendum est, et in stantibus stare, in procurrentibus currere, jacularier in jacientibus tela. *Arnobius* adv. gent. VI. p. 121. ed. *E.*

nicht unter die Raritäten irgend einer Kunstepoche zu rechnen sind.[9] —

Die mythisch artistische Verwandtschaft der Diana von Versailles mit unserm Apollo ist auffallend genug. Die physiognomische Bildung beider Statuen, ihre Verhältnisse, die zierliche Fussbekleidung, und selbst gewisse technische Eigenheiten lassen fast die Hand ein und desselben Künstlers vermuthen. Die Diana ist offenbar in der raschen Bewegung der Jagd begriffen. Und — wir selbst sprachen bisher immer von grosser Bewegtheit des Apoll. Uns schwebte dabei ganz besonders jene Uebereinstimmung beider Statuen vor, welche fast allgemein von den Freunden und Kennern der Kunst, auch auf ihre Stellung ausgedehnt wird.[10] Herder, wenn er von einem schnellgehenden, zürnenden Apollo spricht, hatte unsere Statue vor Augen,[11] und Hogarth glaubte in ihr sogar die grösste Geschwindigkeit ausgedrückt zu sehen.[12]

[9] Es ist bemerkenswerth, dass bei Pausanias unter den bewegteren Götterstatuen ganz besonders viele Dianenbilder vorkommen. In bewegter Stellung wird man sich zu denken haben das Tempelbild der Diana Laphria zu Paträ aus Gold nnd Elfenbein von Menächmus dem Naupaktier und Soidas (Künstler der früheren Epoche. cf. *Sillig*. catalog. artif. p. 269.) *τὸ μὲν σχῆμα τοῦ ἀγάλματος θηρευουσά ἐστιν.* *Pausan*. VII. 18, 10. p. 449. ed. *B*. Eine Diana *θηρεύουσα* zu Korinth id. II. 3, 5. p. 95. Das Tempelbild eines Dianentempels zu Pallene *τοξευούσης ἡ θεὸς παρέχεται σχῆμα.* id. VII. 27, 4. p. 471. Das Tempelbild zu Phelloe aus Erz: *βέλος ἐκ φαρέτρας λαμβάνουσα.* VII. 26, 10. p. 469. Im Tempel zu Aulis zwei Dianenbilder, eines mit Fackeln, das andere *ἔοικε τοξευούσῃ.* IX. 19, 6. p. 593. Das Tempelbild bei Naupaktos *σχῆμα ἀκοντιζούσης παρέχεται.* X. 38, 12. p. 715. etc.

[10] Wenn auch nur annäherungsweise, wie in Thiersch's Epochen III. p. 88.: „Diana als Jägerin in späteren Bildern ist fast ohne Ausnahme in rascher Bewegung, und diese Bewegung ist zur Hast gesteigert in der Diana von Versailles, welche sich auch dadurch der späteren Zeit des Apollo von Belvedere nähert, dem französische Archäologen sie auch wegen ihres Styles als ein Werk derselben Schule zur Seite gestellt haben.“ Vergl. p. 95.

[11] cf. Herder's Plastik II. 2. opp. XXVII. p. 267.

[12] Hogarth, Zergliederung der Schönheit, aus dem Engl. von Mylius. p. 71.

Ein französischer Interpret der alten Kunstdenkmale hat sich noch bestimmter über diesen Punkt vernehmen lassen. Er beschreibt den vaticanischen Apollo geradehin als — in vollem Laufe begriffen, und beruft sich dabei auf die in etwas geblähten Nasenflügel, in welchen Winkelmann die Regung des Zorns, er aber nur die Wirkung des rascheren Athemholens glaubte erkennen zu müssen.[13] Also ein laufender Apoll, und — mit schnaubenden Nüstern! —

Diese Erklärung gibt der Sache eine ganz neue Wendung. Scheint sie auch dem Lebensgeiste der griechischen Kunst analog zu sein, so enthält sie doch etwas, wodurch schon das natürliche ästhetische Gefühl verletzt wird. Selbst diejenigen, welche der alten Kunst einen freieren Spielraum zugestehen, dürften ungern ihre Ansicht gerade hier auf die Spitze gestellt sehen. Beschauer aber, die auch in der Kunst nur zeitungsmässig zu Werke gehen, indem sie vor allem sich nach der Historie erkundigen, welche der plastischen Darstellung zu Grunde liegt, werden wenigstens wissen wollen, was für ein Begebniss diesen Apoll so sehr ausser Athem gesetzt? Indessen eben diese letzte Frage ist in unserm Falle ganz an ihrer Stelle.

Winkelmann bemerkt, dass die Griechen hastige Bewegung, einen raschen Gang für unanständig, für das Zeichen eines nicht wohlgeordneten Gemüthes hielten.[14] Auch diesem, an sich wahren Satze wurde eine zu grosse Ausdehnung gegeben. Nur von einer Hast um nichts und wieder Nichts

[13] Ses narines un peu gonflés indiquent la vélocité de sa course. *Annales du Musée et de l'école mod. des beaux arts* I. p. 143.

[14] Vergl. Winkelm. opp. IV. p. 139. VII. 101. Mit diesen Bemerkungen hat es unter der oben im Texte sogleich folgenden Einschränkung seine Richtigkeit. Doch übersehen wir auch die ehrsame Tochter des Dikäopolis nicht mit ihrer „Bitterkressen-Miene" (βλέπουσα θυμβροφάγον). *Aristophanes* Acharn. v. 255, 256. Vergleiche Wolfs Bemerkung p. 64. aus Aristophanes Acharnern. Auch die Griechen wussten einem langsam feierlichen Schritte seine lächerliche Seite abzugewinnen.

kann die Rede sein. Der Läufer Ladas und das lebendige Vorbild eines Borghesischen Fechters würden mit stricter Befolgung dieser Anstandsregel nicht weit gekommen sein. — Was den vaticanischen Apoll betrifft, so wäre dadurch, dass seine Bewegung sich als individuelle, als im Charakter des Apoll gegründet, ergibt, schon eine Hauptforderung befriedigt, freilich aber nur Eine. Eine zweite nicht minder dringende will, dass die Bewegung durch die Situation, durch die Handlung, in welcher die Statue gedacht ist, mit gleicher Nothwendigkeit bedingt sei.

Bei einer Dianenstatue, mit gespanntem Bogen, aber ruhigem Stand, oder langsam gemessenem Schritte, ist es der Einbildungskraft des Beschauers freigegeben, sich irgend einen feindlichen Gegenstand, z. B. die Niobiden, der Göttin gegenüber zu denken. Eine bewehrte Diana dagegen, in vollem Lauf begriffen, postulirt, wenn wir sie mit griechischem Auge betrachten, das Bild des rasch hineilenden Wildes, in dessen Ueberholung die Seele der Jagd besteht. Nimmt nun der vorgenannte Erklärer den vaticanischen Apoll für einen Pythotödter, so hat er damit dieser Statue, statt der inneren Nothwendigkeit des Kunstwerks, die Willkür des Künstlers untergeschoben. Man sieht nicht ein, warum man sich den Drachen als ein fliehendes Wild vorstellen müsse? warum der Gott der Fernhintreffer heisst, wenn er erst mit den Füssen einholt, was seinem Geschosse erreichbar ist? Es widerspricht, unter diesen Voraussetzungen, die Raschheit selbst dem Charakter eines göttlichen Wesens. Wenigstens wäre der Gott, welcher bis zu dem Augenblicke, wo die Nothwendigkeit eines Kampfes die sonstigen Vorrechte einer höheren Natur aufhebt, noch langsam, als Herr über Raum und Zeit, dem Feind entgegenschreitet, der würdigere Gegenstand gewesen. Die Minervenstatue vom Parthenon stellt eine gewaltsam ordnende Gottheit im Kampf mit der rohen ungebändigten Natur dar. Eine sinnliche Kraft soll sich mit

einer zweiten, gleichartig-sinnlichen messen, wie es bei jenem Dianenbilde gegolten hatte, die Raschheit des Wildes durch die Flügelsohle der Göttin zu überbieten. Hier wie dort ist die Bewegung zur Genüge motivirt. Auch ist bei Minerva der Wurf der ganzen Gestalt gross und erhaben; er charakterisirt eine furchtbar mächtige Gottheit, und wenn die Huldgöttinnen, wie es heisst, nie von der Seite der Götter weichen,[15] so sehen wir in dieser Minerva zwar nichts von der Charis, welche dem Gürtel der Aphrodite bethörenden Reiz verlieh, wohl aber ahnen wir etwas von der furchtbaren Charis eines Aeschylus. Was hätte diese oder jene mit einem rennenden Apoll. zu schaffen, besonders unter den bewussten Nebenbestimmungen?

Denn — nun vollends die schnaubenden Nüstern der Nase! —

Statt uns dieses Bild auszumalen, fragen wir lieber: ob denn die Stellung des vaticanischen Apoll auch wirklich die eines Raschbewegten ist? Schon darin, dass diese Frage, dem Apollo gegenüber, nur aufgeworfen werden kann, ist ihre verneinende Antwort enthalten. Denn jede gesteigerte Kraft, alles, was ein gewisses Maas überschreitet, und daher seinen Extremen sich nähert, stellt sich mit dem Gepräge des Entschiedenen, des Unzweideutigen dar. Zum Begriffe der Raschheit gehört es, dass sie auf dem kürzesten Wege, die Mittelglieder überspringend, das Aeusserste mit dem Aeussersten zu verknüpfen sucht. Den geflügelten Pfeil sehen wir auf der Bogensehne ruhen, wir sehen ihn am Ziele, aber sein Flug entschwindet unsern Augen. Am borghesischen Fechter haben alle Glieder die äussersten Pole in der Sphäre ihrer Bewegung erreicht; im Augenblicke muss der Todesstreich erfolgen, und es ist uns zugleich eben so undenkbar, dass der Held sich langsam in diese excentrische

[15] *πάντων ταμίαι ἔργων ἐν οὐρανῷ. Pindar.* Olymp. XIV. 14.

Stellung sollte auseinandergeschoben haben, als es unwahrscheinlich ist, dass er lang in ihr verharren werde. Hier ist ohne Zweifel die höchste Raschheit ausgedrückt; es ist die Wendung eines Augenblicks, ein plötzlicher Ausfall und plötzlicher Stoss in einem und demselben Augenblicke. Auf gleiche Weise war Phidias in der vorgenannten Minerva vom Parthenon und in der Statue des Neptun zu Werke gegangen.

Am vaticanischen Apollo hingegen sind alle Glieder mehr oder weniger noch im Uebergange von einer Lage in die andre begriffen; sie halten noch die Mitte zwischen zwei Extremen. Gerade die Bewegungen, welche Raschheit dem Anblick würde entzogen haben, gerade sie sind festgehalten, und nichts zwingt den Beschauer zur Verknüpfung von zwei entgegengesetzten, rasch sich drängenden Momenten.

Gehen wir mehr in's Einzelne der Statue ein. Die Füsse sind zum Schreiten geöffnet, und, wie man sieht, nicht zu kurz abgesetzten, sondern zu weit ausgreifenden Schritten. Der linke Fuss weicht bedeutend zurück, kaum dass er mit der Spitze die Erde berührt. Der rechte vorgesetzte ruht mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden, und die geringe, fast unmerkliche Ausladung seines Knies kann einem völlig ruhenden, zum Stillstand niedergesetzten Fusse angehören. Je rascher aber in der Natur die, durch Beugen und Strecken hervorgebrachte Bewegung des Fusses wird, desto mehr verschwindet letzteres dem Anblick, desto mehr wird das Beugen vorherrschendes Moment. Dass Apollo schreitet, oder, eben noch im Schreiten begriffen, nur innehält, um weiter zu schreiten, ist augenscheinlich. Denn im entgegengesetzten Falle wäre das Knie des linken Fusses mit dem des rechten zum mindesten parallel gestellt. An jenem linken Fusse sieht man, d a s s Apollo schreitet; an diesem rechten, w i e er schreitet. Dort Bewegung, hier Einhalten der Bewegung; dort Thätigkeit, hier Ruhe, folglich beides

zusammengefasst, auf keinen Fall Raschheit der Bewegung. — Man vergleiche die Diana von Versailles.

Noch anschaulicher, als durch die Stellung der Füsse, wird an der eben genannten Diana die Raschheit des Schrittes durch die Haltung des Rumpfes. Dieser ist vorgeneigt; wie ein schwellendes Segel strebt die Brust dem eilenden Fusse voraus, dem Ziele des Laufes zu; sie beherrscht und lenkt die Bewegung. Selbst am Apollo Citharödus im Vatican, dessen Bewegung nur durch den begeisterten Schwung des Gesanges bedingt wird, ist unter dem faltenreichen Gewande ein Vorstreben der Brust zu erkennen.[16] Dass diese Haltung des Oberleibes naturgemäss, und, bei rascher Bewegung, die einzig naturgemässe ist, bedarf wohl keines Beweises.[17] Der Rumpf des vaticanischen Apollo ist nicht nur nicht vor-, sondern selbst in etwas zurückgeneigt, der Unterleib nicht eingebogen, sondern seiner natürlichen mässigen Fülle überlassen, der Rand der Rippenwölbung frei herausgehoben; — ja, die ganze Brust hat etwas emporstrebendes, und die Stellung der Füsse nichts, was dieser Richtung nach oben widerspräche. Wählt man vor der Statue einen möglichst niedrigen Standpunkt, und verfolgt mit langsam aufsteigendem Auge vom rechten Schenkel an die prächtige Linie dieses gehobenen Körpers, so gewinnt die Gestalt das Ansehen eines Gottes, der sich eben langsam schwebend von der Erde gen Himmel erheben will. Oder nehmen wir, ohne den gewöhnlichen Standpunkt zu ändern, nur in Gedanken die Basis mit dem Baumstamme weg — ätherisch leicht schwebt der Gott durch die Luft, mehr hinweggeweht

[16] Siehe die Abbildung dieses Apoll im *Mus. Pio-Clem.* I. 15. *Musée Napoleon* I. p. 21. *Millin.* Galer myth. XV. Nro. 61. Wie widerlich und unnatürlich dagegen die Haltung desselben Apollo auf einer Münze, welche Visconti beibringt. I. I. A. A. V.

[17] Sollte ein literarischer Beleg nöthig sein, so wäre nur zu verweisen auf *Gerh. de Lairaisse.* Grosses Malerbuch. Nürnberg 1784. I. p. 38.

und schwebend getragen, als durch Bewegung der Füsse sich von der Stelle helfend. Man versetze irgend eine andre wirklich rasch ausschreitende Figur in diese höheren Sphären; es wird das Ansehen haben, als wollte sie die Luft, wie ein Wassertreter das Wasser, treten.

Unbegreiflich, wie man bei unserer Statue an rasche Bewegung auch nur denken konnte! Die Chlamys, welche Apollo nach dem Vorbild der griechischen Epheben trägt, ist auf der rechten Schulter befestigt, über den Rücken und die linke Schulter gezogen, und wird dann an ihrem Ende vom linken ausgestreckten Arme aufgenommen. Von diesem Arme ergiesst sie sich, frei die Luft durchschwebend, an der Seite des Gottes nieder, und zwar, ungehemmt dem Gesetz ihrer Schwere folgend, in senkrechter Linie. Die Chlamys eines Schnellschreitenden würde doch wohl zurückgeweht erscheinen, die Linie ihrer Senkung statt eines rechten Winkels, mit der Fläche der Basis einen spitzen bilden.

Es ist bekannt, wie viel Sorgfalt die grossen Bildner und Maler der modernen Kunstwelt von jeher dem Wurfe der Gewänder auch darum schenkten, weil sich hierin von selbst das sicherste Mittel darbot, dem Bilde die Bewegung anzutäuschen, die ihm in Wahrheit versagt ist. Wie trefflich verstand es Raphael, um nur dies Eine Beispiel anzuführen, durch eine wohlgewählte Lage der Falten, die momentane Gegenwart des Bildes zur Vergangenheit und Zukunft zu erweitern! Figuren aber mit fliegenden Gewändern, um den höchsten Grad der Raschheit auszudrücken, wer kennt sie nicht in Unzahl? — Haben die Griechen vielleicht von diesem Mittel nichts gewusst? oder wenn, — verschmähten sie es als allzunatürliche Natürlichkeit? Suchten sie, wenn unwillkürlich in die Statue selbst zu viel Bewegung gekommen war, das Bild noch am Mantelumwurf zu haschen, um es in plastische Ruhe zurückzubringen? Man findet hie und da wirklich Aeusserungen über die griechische Plastik,

ihre Ruhe, und von lebendiger Naturnachahmung unabhängige Symbolik und Idealität, dass solche Fragen in allem Ernste gelegenheitlich aufzuwerfen, verzeihlich ist.

Im vaticanischen Museum findet sich in Relief das alterthümliche Bild eines Neptun.[18] Der Gott ist nicht raschschreitend oder laufend gedacht, wie schon aus der Haltung des Rumpfes ersichtlich ist. Er streicht frei durch die Luft, oder gleitet über die Fläche des Meeres, und der rechte Fuss ist nur vorgesetzt, um die hemmende Luft zu theilen. Dass diese Bewegung aber mit der grössten Raschheit vor sich geht, verräth sich in dem Wurfe des Gewandes, und zwar einzig und allein in diesem. Ein sausender Luftzug hat die Falten zurückgeweht,[19] sie sind straff gezogen, an ihrem Ende flatternd und aufgebläht. An den Götterbildern des ältern Styls in kriegerischer Bewegung sehen wir sogar die Flügel ihrer reichen, künstlich gefältelten, eben desswegen steif und schwerfällig erscheinenden Gewänder vom Zuge der Luft frei schwebend getragen.[20] Auf dem schönen Relief im vaticanischen Museum, welches Luna und Endymion vorstellt, fliegt das Gewand der Göttin in weit aufgebauschten Wölbungen in die Luft zurück.[21] Wir dächten uns Dianen, die Mondgöttin, wahrscheinlich lieber mondscheinartig zu ihrem Liebling schleichen. Aber siehe, derselbe Stoff, welcher in der Wirklichkeit die Bewegung eher hemmt als fördert, sollte unter der Hand des bildenden Künstlers zu einem Zaubermantel werden, der sein Gebilde selbst dem kühnen Fluge des Dichters, dem Luftschritte der homerischen Götter nachtrug.[22] Warum hat der Künstler des

[18] *Mus. Pio-Clem.* IV. t. 32. Ueber Styl und Alter dieses Bildes p. 239. Vergl. auch *Millin.* galer. myth. LXII. 297.

[19] Spirantes dimovet auras. *Virg.* IX. 645.

[20] S. z. B. den Merkur auf der capitolinischen Ara. Hirt, Bilderb. I. Vign. 4. und den Neptun aus der villa Albani ibid. Vign. 2.

[21] S. die Abbildung *Mus. Pio-Clem.* IV. t. 16.

[22] Ueber die Bewegung der homerischen Götter vergl. Voss mythologische Briefe. Besonders I. Br. XXII. ff.

vaticanischen Apollo ein so einfaches, untrügliches Mittel verschmäht? Aus keinem andern Grunde, als weil weder die homerische Flugbewegung, noch der französische Dupplirschritt in seiner Absicht lag. Denn es haben die griechischen Künstler diese fliegenden Gewänder doch wohl nicht blos für die Garderobe nach homerischer Art schwebender Götter zurückgelegt, eine der Natur entnommene Erfahrung nur für die Darstellung des Uebernatürlichen genutzt, um die natürliche menschliche Bewegung durch Unnatur in Fesseln zu schlagen. — Bei allen antiken Figuren, jeden Standes oder Geschlechts, bei Göttern, Menschen und Heroen, wenn sie rasch bewegt und zugleich ganz oder theilweise bekleidet sind, ist die grössere oder geringere Raschheit ihrer Bewegung hauptsächlich, oft ausschliessend, in den Falten des Gewandes ausgedrückt. Die Schwierigkeit, dieses durch Anführung klassischer Beispiele zu beweisen, bestünde blos darin, Anfang und Ende zu finden. Oben an wären die, schon mehrfach erwähnten Götterbilder der ältesten Epochen zu stellen, dann etwa die reitenden Epheben mit ihren fliegenden Mänteln unter den Sculpturen des Parthenon;[23] die fliehenden Niobiden würden folgen, dann die Tänzerinnen und Bacchantinnen ohne Zahl, die Schlachtscenen und Bacchanalien auf Reliefs, und mit den Bildwerken der Trajans-Säule und den überall zerstreuten Mithrasbildern würde man noch nicht zu Ende sein.[24] Gemmen und Münzen

[23] S. in dem oben angeführten Kupferwerke vorzüglich die Blätter: 28, 33, 35, 37, 40, 41, 43. Oft verbanden die Griechen mit diesem Naturspiele noch einen besondern Charakterausdruck, so auf einem Relief, wo Nessus mit seiner Beute im raschen Galopp über den Fluss setzt. *Description up. anc. marbles.* II. pl. 15. Das vom Luftzug zurückgeworfene Thierfell des Centauren scheint mit seinem, grimmig dem Verfolger zugekehrten Haupte noch beseelt zu sein. Einen modernen Künstler, der ähnliches wagte, würde man wahrscheinlich Rambergischer Motive zeihen.

[24] S. das Mithrasbild bei Creuzer, Kupferheft zur Symbolik III. 1. Bei *Zoëga* bassir. II. 67. Nicht anders auf dem unlängst bei Hatterheim

wären beizubringen; auch die Vasengemälde nicht zu vergessen, vom Dreifuss raubenden Herkules an bis zu der von Boreas verfolgten Orithya.[25] —

Nicht mit Unrecht wurde den modernen Bildnern und Malern der Vorwurf gemacht, dass sie mit beflügelnden Draperien häufig Missbrauch trieben. Was den Ausdruck der Raschheit durch den Flug des Gewandes betrifft, darin sind die Griechen eben so weit, ja noch viel weiter gegangen. Ist den Alten desohngeachtet auch in diesem Punkte ein Vorzug vor den Neuern zuzugestehen, so besteht er hauptsächlich nur darin, dass sie auch ihre Fluggewänder von allen kleinlichen Spielereien, und bedeutungslosen Zufälligkeiten rein zu halten wussten. Und selbst in dieser Beziehung hat die Lust an Leben und Bewegung so manches herbeigeführt, was mit den Forderungen unserer Theorie im Widerspruch steht. Dahin gehört z. B., wenn der Saum des Gewandes theilweise über den Reihen des Fusses oder über das Knie zurückgeschlagen ist. Letzteres findet sich auch an der Diana von Versailles, vielleicht nur durch Schuld des Ergänzers. Indessen ist bei dieser Statue die ganze Draperie höchst eigenthümlicher, jedoch ächt griechischer Art. Die Hauptfalten ihres Jagdkleides sind nach der, ihrer schreitenden Bewegung entgegengesetzten Richtung zurückgeweht. Zwischen ihnen aber ist noch eine Reihe feinerer, eng nebeneinander gelegter Falten zu erkennen, welche in ihrer ruhigen Lage geblieben sind. Diese gehören noch dem künstlich gefältelten Prunkgewande des Tempel-Idoles; sie erinnern an die feierliche Ruhe und Stille des Tempels, mit welcher nun das frische Wehen und Weben der freien Natur contrastirt. Bei der Diana im vaticanischen Museum[26] ist das

in der Wetterau gefundenen Mithrasbilde, vielleicht einem der reichsten und schönsten, die wir noch besitzen.

[25] *Tischbein* vas. III. pl. 31.

[26] Wir meinen die Statue, welche in den Gärten der Mendicanti gefunden wurde. Sie ist abgedruckt im *Mus. Pio-Clem.* III. pl. 30.

Gewand wie im Sturmwinde flatternd und knatternd gebildet.

An beiden Statuen wird das Gefühl ihrer unaufhaltsamen Hast ausserdem noch durch das Beiwerk gesteigert. Der einen ist ein Jagdhund beigegeben, der anderen die Hirschkuh, beide Thiere in vollem Galoppe. Auf der Basis der schönen Gruppe, welche den Raub des Ganymedes durch Jupiters Adler vorstellt, ist ein Hund angebracht, dessen Kopf nach oben gerichtet ist,[27] unläugbar, um das Emporschweben des jungen Phrygiers, welches durch die Masse und Körperlichkeit einer plastischen Darstellung gleichsam gehemmt, zur Erde zurückgezogen wird, der Einbildungskraft anschaulich zu machen. Alles neue Belege, wie der Grieche nichts unbenützt liess, was seiner Lieblingsidee der Lebendigkeit des plastischen Bildes Vorschub leisten konnte, aber auch eben so viele Beweise gegen die Raschheit des vaticanischen Apoll.

Wahr ist es, fliegende Gewänder in Marmor zu bilden, ist grossen Schwierigkeiten unterworfen; und immer behalten sie, wenn sie mit noch so grosser Leichtigkeit ausgeführt sind, etwas ungefälliges für den Anblick. Was letzteres betrifft, so brauchte die Chlamys weder zu flattern, noch in die Luft zu starren. Ein unmerkliches Nachgeben und Zurückweichen hätte hingereicht, und somit auch einen Theil der technischen Schwierigkeit gehoben. Ueberdiess musste doch unser Künstler die Grundbedingung jeder plastischen Production kennen. Er musste es verstehen, die Idee seines Werkes gleich in den Schranken des Materials zu erfassen, seinen Apoll und den Marmor, in dem er sichtbar werden soll, als ein unzertrennliches Eins zu denken, und bei dem ersten Entwurfe schon mit sich im Reinen sein, ob er einer gefällig ausführbaren Draperie die grössere Bewegtheit, oder diese jener opfern wolle.

[27] Abgebildet im *Mus. Pio-Clem.* III. pl. 49. *Millin.* galer. myth. CXLV. 531.

Wäre Raschheit durch die Stellung unsrer Statue unverkennbar bezeichnet, könnte man von der Naturwidrigkeit dieses Faltenschlags absehen, so würde er dennoch durchaus verfehlt sein. Diese weit sich verbreitende Masse, diese reiche, wohlgeordnete Fülle der Falten erweckt das Gefühl der Pracht, des Feierlichen, ein Gefühl, welches sich schlecht mit dem Begriffe von Hast und Eile verträgt, und auf jeden Fall die Vorstellung einer raschen Bewegung, wenn diese vom Künstler beabsichtigt wurde, verdunkeln und vernichten müsste. Allein, was war hier zu verdunkeln und zu vernichten?

Auf andere, vielleicht nicht weniger kunsterfahrne Beschauer, als Jener, der in unserer Statue nur einen rascheilenden Gott mit schnaubenden Nüstern zu sehen vermeinte, machte die Bewegung des vaticanischen Apoll einen ganz entgegengesetzten Eindruck. Rahmdohr vergleicht den ersten Anblick unserer Statue mit dem Naturschauspiele, das sich ihm darbot, als er zum erstenmal bei Genua die Sonne über die Fläche des Meeres aufgehen sah.[28] Und also ist es. Glänzend feierlich und hochhinwandelnd, wie Homer die Sonne nennt,[29] tritt der vaticanische Apoll uns entgegen; nicht wie ein jählings vorüberschiessendes Feuermeteor, womit derselbe Dichter das plötzliche Erscheinen der Minerva vergleicht.[30]

[28] „So wie ich zum erstenmal in meinem Leben an Genua's Küsten die Sonne sich aus dem Meere heben sah, so schwebte mir im Belvedere die Statue des Apoll entgegen. Es ergriff mich das Gefühl übermenschlicher Majestät, und ich ward billig gegen die Sterblichen, die, bei andern Lehrbegriffen, sich vor dem Anblick eines höheren Wesens niederwerfen konnten.“ Ueber Malerei und Bildhauerkunst in Rom. I. p. 50.

[29] So verstanden wenigstens schon Einige der Alten, freilich fälschlich, das homerische Ὑπερίων. *Eusth.* ad Od. I. 6.

[30] Il. IV. v. 75. ff.

VI.

Irarum tantos volvis sub pectore fluctus?
(Virg.)

Mit allem dem soll nun aber keineswegs die, im Anfang dieses Buches aufgestellte Bemerkung über die Stellung des vaticanischen Apoll zurückgenommen werden. Nur an Raschheit, an grössere Extension der Bewegung ist nicht zu denken; intensiv bleibt der Apoll in höherem Grade lebhaft bewegt. Mehrere Punkte vereinigen sich, um diese Wirkung hervorzubringen.

Erstens: der lebhafte Contrast, in welchem die Glieder unsrer Statue gegeneinander gestellt sind. Der eine Fuss ist vorgetreten, der andere zurückgestellt, jener männlich fest, in beinahe geraden Linien auf dem Boden ruhend, dieser leicht gebogen, und kaum an die Erde streifend. Ueber dem linken Fusse erhebt sich der, mit dem Ausdrucke von Kraft und Festigkeit vorstrebende linke Arm, während der andere, mehr in gefälliger Leichtigkeit sich bewegende, mit der Kraft des rechten vorgesetzten Fusses contrastirt.[1] So

[1] In Absicht auf diese Mannichfaltigkeit in der Stellung der Arme und Beine, findet sich eine interessante Vergleichung zwischen dem vaticanischen Apollo und dem Perseus des Canova in C. L. Fernow, römische Studien I. p. 197. ff. Die Köpfe beider Statuen verglichen in *Cicognara* storia della scultura III. t. 40.

schreitet der Körper von der Linken nach der Rechten hin, und das Haupt ist der entgegengesetzten Seite zugekehrt. Derselbe Contrast in den Hauptlinien des Rumpfes.

Dazu kommt, dass alle Glieder in eine Lage gebracht sind, in welcher sie frei und ungehindert ihre volle Thätigkeit entfalten. Kein Theil bedeckt den andern, die ganze Gestalt ist vollkommen auseinandergewickelt, vor uns ausgebreitet, und durch die Einfachheit und Bestimmtheit, mit welcher sich das Profil der Stellung zeichnet, ist diese complicirte, so kunstvoll verstrickte Manniehfaltigkeit dennoch höchst klar und fasslich, schon dem ersten flüchtigen Ueberblicke verständlich. Die Stellung versichert sich auf dem kürzesten Wege der Einbildungskraft des Beschauers und, nach der natürlichen Logik des Gefühles, tragen wir dann die Leichtigkeit, womit wir die Bewegung fassten, auf diese selbst über. Der ungehemmte Schwung unsrer Einbildungskraft wird zur leichttragenden Flügelsohle des schreitenden Gottes.

Nicht den geringsten Antheil an der Bewegtheit unsrer Statue hat der Ausdruck des Kopfes. In dieser beredten Miene liest man deutlich, dass hier keine bewusstlose, unwillkürliche Bewegung stattfindet. Ein Entschluss, ein Gedanke hat sie bestimmt, ein energisches Gefühl begleitet sie. Ueber die ganze Gestalt ist ein electrischer Strom der innigsten geistigen Lebenswärme ausgegossen.

Endlich! die innerste Quelle dieses geistigen Lebens, ist sie nicht der Affect? — Unsrer einleitenden Schilderung der Statue nach, wäre diess allerdings das bedeutendste Motiv der Bewegtheit unsrer Statue.

Im Munde des grösseren kunstliebenden Publikums lebt der vaticanische Apollo als ein zürnender strafender Gott. Wer in den alten Dichtern bewandert ist, erinnert gern an den Apollo bei Homer, welcher der düstern Nacht gleich einhertritt. Aber wenn Winkelmann in dem ersten Entwurfe

seiner Hymne von einem Zorne schrieb, der in der Nase dieses Apollo schnaube, [2] so sprechen Andere dagegen von dem heitern Lichte eines Frühlingsmorgens, von einem reinen, wolkenlosen Himmel, der im Marmor des Apoll von Belvedere strahlt. [3] „Wie konnte Winkelmann," fragt Späth, [4] „Hohn und Unmuth in diesen Zügen finden, die kaum noch strenger Ernst beherrscht?" Winkelmann selbst hat später jenen Ausdruck zurückgenommen; auch gab er im Apollo immer nur einen Grad von Zorn und Verachtung zu, welcher die reinen Züge der Schönheit nicht verletze, indem der Blick des Gottes heiter, seine Stirne noch ganz Frieden und Stille sei. [5]

Hier haben wir also ganz verschiedene Meinungen und Gefühle über den Ausdruck ein und desselben Kopfes. Auch die Zeichner haben es an sich erfahren müssen, wie schwer bei dem vaticanischen Apollo der richtige Ton, die wahre Haltung seines Mienenspieles zu treffen ist. In den schlechteren Kupferstichen ist der Ausdruck zu matt, nichts sagend und verflacht, in den bessern dagegen gewöhnlich etwas zu scharf gegeben, nicht selten übertrieben und verwildert; namentlich aber sind gewisse Züge einer feindseligen Stimmung mit unverkennbarer Vorliebe hervorgehoben. Häufig mag hier ein Hysteronproteron mit untergelaufen sein. Zuverlässig haben Viele den vaticanischen Apollo blos vom Gesichtspunkt einer Kampfscene aus betrachtet. Sie sahen dem Gotte gegenüber einen scheusslichen Drachen, der bekämpft, gebändigt werden sollte, und je gräulicher sie das widrige Gewürm sich glaubten vorstellen zu dürfen, desto mehr

[2] Siehe Winkelmann's höchst merkwürdigen Entwurf zur Beschreibung des vaticanischen Apoll in den Studien von Daub und Creuzer VI. p. 206. ff.

[3] Görres' Aphorismen über die Kunst, p. 55.

[4] Späth, die Kunst in Italien. II. p. 224.

[5] Vergl. ausser der unsrer Einleitung beigefügten Schilderung besonders noch *tratt. prelim.* opp. VII. p. 96.

musste sich das Angesicht des Apoll verdüstern. Auf ihn selbst trug man gleichsam den thierischen Ingrimm seines Gegners über.

Indessen ist allerdings ein Theil dieser Verstärkung und Verdüsterung des Ausdruckes auf Rechnung der Statue selbst zu bringen. Die Stellung unsres Apoll ist drohend, nachdrücklich drohend, der bogenbewehrte Arm feindlich gespannt, nichts was ein friedliches Annahen gestattete. Jene milderen oder mildernden Züge, welche Winkelmann bemerkt, weichen zurück, und einem ferneren Hintergrunde bleibt das Bild des friedlichen Gottes vorbehalten, so bald sich unser Auge vom ersten ergreifenden Anblick der bedrohlichen Stellung fesseln lässt, und an der Schranke haften bleibt, welche der Gott selbst zwischen sich und dem Beschauer gezogen hat. Auch die Haltung des Hauptes hat keinen geringen Antheil an dieser Erhöhung des Ausdruckes. Die Gewohnheit schon, an griechischen Statuen das Haupt gerade vor sich hinblickend oder gesenkt zu sehen, lässt uns vor diesem Bilde die stärkere Wirkung des Neuen, Unerwarteten erfahren. Die Haltung an sich, dieses gerade aufgerichtete, in etwas zurückgelehnte Haupt, mit dieser Richtung des Blickes, welcher schräg über die Schulter des drohenden Armes hinwegstreift, ist stolz gebietend, schärft den Zug der Verachtung, welcher in den Winkeln des Mundes und im Wurfe des Kinns erkennbar ist, und wirkt so natürlich auch auf die Miene des Unmuths oder des Zürnens zurück. Von der Wahrheit dieser Bemerkung wird jeder Unbefangene sich aufs gründlichste überzeugen, wenn er eine gelungene, treue Zeichnung des blossen Kopfes betrachtet, oder Abstractionsvermögen genug besitzt, um an einem vollständigen Gypsabguss der Statue von allem andern abzusehen und den Kopf allein ins Auge zu fassen. Vergebens wird er dann den zürnenden, den blos zürnenden Apollo suchen, den reinen Affect, die Leidenschaft! Er

wird den schönen Kopf eines Götterjünglings vor sich haben, von einer gewissen Lebhaftigkeit feuriger durchglüht; aber mehr auch gewiss nicht.

Durch andere Experimente müsste das Gesagte noch anschaulicher werden. Denken wir uns den Kopf unsrer Statue als einem Phöbus zugehörig, der den Sonnenwagen lenkt, und wir werden wenig finden, was diesem Thema geradezu widerspräche. Ein begeisterter Kunstbeschauer würde dann wahrscheinlich in dieser Stirne nichts erkennen, als das reine Azur des Himmels, vom Glanz der Strahlenkrone übergossen; auf den Brauen ruhte vielleicht nur eine leichte Morgenwolke, sein Blick überschaute die weite Sonnenbahn, und was in diesem Kopfe etwa dennoch von Ernst und Strenge sichtbar würde, gehörte den schnaubenden Rossen an, die der Gott mit starkem männlichem Arm lenkt.[6] Oder — man gebe einem Apollo mit diesem Haupte, dieser Miene, die Leier in die Hand und ordne den Chor der Musen um ihn her: — sein Angesicht athmet hohe ernste Begeisterung; von seinen Lippen werden wir zwar keine Threnodie auf die Transformation seiner Daphne, aber vielleicht eine Gigantomachie, oder die Erscheinung des weltordnenden Eros erwarten. Es soll damit nicht behauptet werden, dass ein griechischer Künstler für die Darstellung eines Sonnenlenkers z. B., gerade den Ausdruck unsers Apoll würde gewählt haben. Der Grieche war mit den Kräften seines Lebensprincipes nicht verschwenderisch, und die Kunst, für die blosse Begeisterung begeistert zu sein, gehört unter die Gefühlsmaschinerien der modernen Welt. Für das Alltagsgeschäft des Sonnenlenkers hätte er schwerlich mehr Lebhaftigkeit des Ausdruckes verwendet, als etwa in jenen Beiwörtern enthalten ist, durch welche jedem Gotte Lust und Liebe zu

[6] Hat man doch wirklich in unsrer Statue einen Sonnengott erkennen wollen, und doch wohl dabei nicht eine Sonne gedacht, welche — aus Zorn scheint!

seinem Geschäft beigelegt wird.[7] Doch würde nur ein sehr geübtes Auge in unsrer hypothetischen Statue ein Zuviel entdecken, und mit einem leisen Fingerdruck auf die Lippen, mit einem Striche der Hand über die Brauen, wäre ein sonnenlenkender Apollo hergestellt, dessen sich kein Phidias zu schämen brauchte.

Nicht jede antike Statue dürfte diese Probe bestehen. Vergleichen wir den schon früher angeführten Citharöden-Apollo im vaticanischen Museum, eine Statue, welche von Visconti zu hoch erhoben,[8] von Zoëga vielleicht zu tief herabgesetzt worden ist.[9] Sie entspricht in einigen Punkten dem vaticanischen Apollo. Ihre Stellung ist die eines Vorschreitenden; ein gewisser Schwung bebt in der ganzen Gestalt; dabei die Bildung des Kopfes idealisch schön, der Ausdruck reizend mit schwärmerisch aufgeschlagenem Auge, und zart geöffnetem Munde. Aber es ist nur Empfindung, und blos Empfindung, was in diesem Kopfe sich ausspricht; nur ihr zur Behausung ist diese Bildung geformt. Kein Gegengewicht von Ernst und Hoheit, Geist oder Kraft! alles nur Citharödenverzückung! Was man nur immer in Gedanken mit diesem Apollo versuchen mag, er ist zu nichts zu brauchen, als zum Lautenschlagen. Sein Haupt, des geistigen Anflugs, welchen die Empfindung ihm mittheilte, beraubt, und auf die blosse Form zurückgeführt, müsste ihn in seiner ganzen Nichtigkeit und Leerheit zeigen. Wie anders der vaticanische Apollo! Dieses Angesicht würde, auch in den Zustand der tiefsten Ruhe versetzt, noch Kraft und Leben athmen, und in der Stärke des Affectes ist weder der stille Ernst des Todbringers, noch die Anmuth des schönsten Götterjünglings, oder die sicher besonnene Kraft des

[7] Wie z. B. *τερπικέραυνος*, *ἰοχέαιρα*.

[8] *Mus. Pio-Clem.* I. p. 155.

[9] Er nennt sie eine in jeder Hinsicht mittelmässige und unangenehme Statue. Welker's Zeitschrift p. 314.

Fernhintreffers untergegangen. Es diente vielmehr die Erregung seines Gemüthes nur dazu, mit einem wärmeren Ton das innige Seelenleben und den Vollgehalt eines göttlichen Wesens in ein helleres Licht zu setzen. Daher würde auch unsere Statue selbst den Forderungen einer ganz unbedingten Linearschönheit Genüge leisten. Kein Zug ist zu entdecken, welcher den Schwung der sogenannten Schönheitslinie unterbräche, und in dem Ausdruck des Affectes eine tastbare Modification der Form selbst, der ursprünglichen Bildung erkennen liesse.[10] In einem affectvollen Zustande also mag unser Apollo gedacht sein; aber der Affect an sich kann nimmermehr für den herrschenden Grundton seiner geistigen Belebtheit gelten.

Unserm Künstler war es nicht entgangen, dass, wenn der weise Bildner schon bei Darstellung menschlicher Charaktere sich hütete, durch die äussersten Grade der Leidenschaft das Angesicht zur kalten leblosen Maske zu verzerren, diese mit dem Gefühl für Leben innigverschwisterte Scheu da um so mehr an ihrer Stelle sei, wo Leben und Seele die höchtse Feier ihres Seyns begehen, — im Angesicht der Götter. Er kannte die Verpflichtung, überall auf's strengste zu individualisiren, auch im Sturm des erregten Gefühles noch das Bild eines allseitig entwickelten, in sich vollendeten Charakters aufrecht zu erhalten. Eine lebendige Gottgestalt wollte er vor unsere Augen führen, nicht den nackten allgemeinen Begriff, nicht die plastische Definition eines

[10] „Das leidenschaftliche Tonspiel disharmonirt unmerklich und wirkt um so kräftiger, je sorgsamer es von jenen Stufen auslenkt, welche vom Gemässigten zum Ueberspannten, von Würde und Anstand zu Schwulst und Härte missleiten. Man verstärke den leidenschaftlichen Zug im Blicke, im Stirnbogen, in der Unterlippe, der Nasenöffnung, dem Kinn, um sich dessen zu überzeugen, was für leidenschaftliche Wahrheit und Schönheit hier gedacht, geprüft und abgewogen wurde.“ Päster, Versuch einer Griechensymmetrie des menschlichen Angesichts. In Daub und Creuzer's Studien. Bd. II. p. 399. ff.

Affectes geben. Der Bildner jenes Citharöden hatte den Affect in der zufälligen Incarnation eines Apollo personificirt; unser Künstler die Person des Apollo im Affecte dargestellt. Er wusste, dass in der Mitte jener empfindenden Gestalten, welche die Tempel, Haine und Märkte Griechenlands bevölkerten, auch die Götterbilder nicht kalt und regungslos dazustehen brauchten; er wusste aber auch, dass ein für allemal jeder Ausdruck, jeder Affect zu verbannen sei, welcher im Gotte nicht mehr den Gott erkennen lässt, und der reinen ungetrübten Anschauung eines höhern Wesens den störenden Nebenbegriff einer entmenschten, halbthierischen Natur beimischt. Ein in die blinde Knechtschaft irgend eines Affectes gerathener Gott, ist unter seine eigne Würde, und unter die Kunst herabgesunken, ein Widerspruch mit sich selbst, seines eigensten Wesens entäussert, und darum, streng genommen, für die bildende Kunst ein undarstellbarer Gegenstand. [11]

Nur hüten wir uns, dem Begriff göttlicher Würde eine Ausdehnung zu geben, welche selbst diesen fein abgewogenen, von dem doppelten Gegengewichte der Göttlichkeit, und eines einzelnen Gottcharakters niedergehaltenen Affect in Widerspruch mit dem griechischen Götterideale bringen würde. Wohl heissen die Götter der Alten die ewigen, die leicht hinlebenden, die seligen Götter; [12] der Mensch dagegen aller-

[11] Wer wirklich den vaticanischeu Apollo für einen bloss zürnenden halten sollte, der vergleiche mit dieser Statue das Bild des Zornigen, wie solches Seneca entwirft, *de ira* I. c. 1., oder die ehrliche deutsche Nachahmung desselben in Sebastian Brant's Narrenschiff c. 35.

Sein Mund der schnaubt, sein' Augen brennen,
Sein Antlitz schwillt gleichwie Truthennen,
Sein' Händt wirft er unordentlich,
Sein' Füsse treiben stets für sich,
Sein' Adern laufen auf voll Blut,
Er beisst und bellt aus heisser Glut,
Und schreit, wie ein Waldesel thut.

[12] *αἰὲν ἐόντες, μάκαρες, ῥεῖα ζώοντες. Hom.*

dings der blosse Schatten eines Traumes, die flüchtige Geburt des Tages.[13] Als mühevoll unselig wird die Bedingung seines Lebens von den Dichtern geschildert, und Mensch zu sein, ist die immer wiederkehrende Klage des Menschen.[14] Ein beseligenderes Gefühl der Existenz, ein höherer Standpunkt des Selbstbewusstseins wird nur dem Individuum zu Theil, bald in dem Vorrecht eines auserwählten Götterlieblings, bald in der Frucht eines gefahrvollen dämonischen Glückes. Immer aber liegt es nur jenseits des Horizontes, welcher das allgemeine Loos der Sterblichen umgrenzt. Was im Kreise des menschlichen Lebens ausschliessend persönlicher Besitz verblieb, ist umgekehrt im Olymp die allgemeinsame Grundbedingung der Existenz. Eben darum aber erfreut sich der Olympier jener überirdischen Güter nicht als Jupiter, nicht als Apoll und Minerva. Die Seligkeit der Götter ist das ewige angeborne Erbtheil der göttlichen Natur als solcher, die Klarheit und Ruhe eines reineren Aether-Elementes, in welchem die Götter als Götter leben und weben. Der Gott als Individuum ist allem Drange der Vereinzelung unterworfen, und jeder Conflict, in welchen das Individuum nothwendig mit andern Einzelwesen, wie mit sich selbst verwickelt ist, erstreckt sich auch auf ihn. Wie dem einzelnen Menschen die ganze Herrlichkeit des Olympes offen stand, so sinkt der einzelne Gott auch wohl in den Zustand einer mühvollen, ja der unseligsten Schmach herab.[15]

[13] *σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωποι.* ***Pindar.*** *ἐφήμεροι* bei ***Aesch.***

[14] *βροτοὶ ὀϊζυροί.* *Il.* XIII. 569. *Od.* IV. 195. bei ***Eur.*** ***Hipp.*** 168.

Πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων
Κοὐκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις.

Und schon der „heitere" Homer hatte gesungen:

Οὐ μέν τί πού ἐστιν ὀϊζυρώτερον ἀνδρὸς
Πάντων, ὅσσα τε γαῖαν ἔπι πνείει τε καὶ ἕρπει.
Il. XVIII. 446. 47.

[15] Statt zahlloser Beispiele, genüge es, auf *Hesiod* zu verweisen, theog. v. 793. ff.

Sobald die Götter der bildenden Kunst, um als gleichgeartete Wesen mit der gläubigen Menschheit in nähere Gemeinschaft zu treten, jenes allgemeine Schema der ältesten Schulen verlassen hatten, und das einzelne Gottbild sich mehr und mehr in sich selbst befestigte, zum Individuum abschloss, hörte auch das Angesicht auf, von jener freundlichen Heiterkeit zu strahlen, und die ernstere Lippe bekannte, dass auch hier ein Paradies verloren war. Ein Schatten sinnender Schwermuth ist über das Haupt jenes Apollo mit dem Greif gelagert, in schmachtende Sehnsucht scheint der vaticanische Eros versunken. Das Angesicht des Merkur im Belvedere athmet schmerzliche Wehmuth, und ironisches Missbehagen streift über die Lippe desselben Gottes im herkulanischen Museum. — Gleicht doch die Ruhe so manches Gottes nur einer ahnungsvollen Gewitterstille, und es ist, als ob unter seiner brütenden Stirne, wie im griechischen Weltsysteme, die Titanen zwar gefesselt, aber nicht vernichtet wären. Selbst das kolossale Haupt jener Minerva scheint mit einer Fülle ungeheurer zerstörender Kräfte elektrisch geladen zu seyn. — Fehle auch den meisten Götterbildern die wirkliche Erregung des Affectes, eine tiefe stille leidenschaftliche Disposition ist dem Charakter des griechischen Götterideales wesentlich.

Hoheit und Liebreiz hat die Formen der ludovisischen Juno umschrieben. Wer erkennt aber nicht in dem Wurfe ihrer Lippen jene Leidenschaftlichkeit, von welcher die Dichter, von Homer bis Virgil, so viel zu singen wussten? Man sieht deutlich, dass es nur eines Funkens bedürfte, um unversöhnlichen Hass zur hellen Flamme anzufachen. — Oder, stellen wir unserm Apollo den colossalen Jupiterkopf des Vatikan gegenüber! — Unter einem löwenartigen Haupthaar, das mit dem Ausdruck einer gewissen Wildheit an den homerischen Wolkenversammler erinnert, erhebt sich eine Stirne, deren ruhiges Bewusstsein unerschütterlicher

Macht nur dem höchsten Weltgebieter angehören kann. Weit geöffnet ist das Auge, damit der Herrscherblick den ganzen Umfang seines Reiches überschauen könne, indess hinter der sich tief absenkenden Stirne der Geist in die Ruhe eines grossen Gedankens zurücktrat. Mund und Wange zeigen nur die Freundlichkeit eines Vaters, aber auf den hochgewölbten Brauen droht noch der furchtbare Ernst des Titanenvertilgers. Kaum brauchte man den Zug väterlicher Milde mehr hervorzuheben, um einen Jupiter zu sehen, welcher sich huldvoll einer Thetis entgegenbeugt; aber auch kaum jenen entscheidenden Zug um die Brauen zu verstärken, oder nur jenen der Milde zu schwächen, um einen Jupiter auf den phlegräischen Feldern in ihm zu erkennen. Ja, man stelle ihn blos in Gedanken mit dieser Scene in Verbindung, so wird man glauben, den entsprechenden Zug in der Büste des Gottes wirklich zu sehen. Denkt man sich diese zur völligen Statue in drohender Stellung ausgeführt, die Füsse schreitend, den zermalmenden Blitz in der Rechten, so erhält der Ausdruck die ganze Stärke des vaticanischen Apoll, so wie im Gegentheile dieser, durch Abstraktion von der drohenden Stellung, sich bis auf einen gewissen Punkt der Ruhe zurückführen lässt.

Allein, wie schon erinnert wurde, in seinem Verhältniss zum Ganzen hat der Ausdruck unsrer Statue spezielle Bedeutung, jene Kraft und entschiedene Richtung gewonnen, welche er einzeln und für sich betrachtet, zu entbehren schien. Begreiflicher Weise ist hiebei nicht an ein blosses Spiel des Zufalles zu denken, sondern an wohl überlegte Absicht des Künstlers. Die Lage des Armes entspricht der Haltung des Hauptes, und die Miene des Angesichtes gibt dieser Bewegung ihren eigenen Ausdruck, ihre innere Bedeutung sprechend zurück. Ausdruck und Bewegung sind in Gesammt- und Wechselwirkung ein organisches Eins. Wie diese Stellung die Trägerin des beseelteren Ausdrucks ist,

so wirkt dagegen dieser wieder auf jene zurück, und je länger der Beschauende betrachtend verweilt, vergleicht, trennt und verbindet, desto tiefer, desto inniger durchdringen sich diese Verhältnisse, desto mehr steigert sich, im gegenseitigen Zusammenwirken, Kraft an Kraft zum lebendigsten Bilde des Lebens. Wir aber hatten, als wir in der einleitenden Beschreibung unsrer Statue, den höheren Grad ihrer Belebtheit zu erklären suchten, den Stoff mit der Form verwechselt, und der Natur des Affectes beigemessen, was freies Verdienst des Künstlers war, für die sympathetische Wirkung der Leidenschaftlichkeit als solcher genommen, was auf der Vertheilung des Lebens in Ausdruck und Bewegung, auf dem Farbenwechsel verschiedener, ineinander vertriebener Kräfte, auf der geistreichen Erfassung eines lebendig-gegliederten Charakters beruht.

VII.

Indicio de se ipse erit: vos eritis judices,
Laudin' an vitio duci factum id oporteat.
(Terent.)

Die wenigsten Statuen des Alterthums sind in ihrer ursprünglichen Gestalt an uns gelangt. Der zerstörende Einfluss der Zeit, die Staatsumwälzungen, welche schon das Mutterland der griechischen Kunst verwüstet hatten, mehr noch die alles zertrümmernde Erschütterung, mit welcher das römische Reich zu Grunde ging, endlich der blinde Eifer der ersten Heidenbekehrer, alles diess vereinigte sich, um uns nur Trümmer von Trümmern zu überliefern. Was nicht bis zur Unkenntlichkeit vertilgt ward, trägt wenigstens noch die Spuren der Stürme an sich, die darüber hingegangen sind. Später war nur Gleichgültigkeit gegen die heidnische Kunst als solche an die Stelle der heiligen Zerstörungswuth getreten, und es wird immer zu bedauern bleiben, dass selbst die Aufmerksamkeit, welche allmählig den antiken Bildwerken wieder zugelenkt ward, häufig nur in so fern gedeihlich war, als sie jene kostbaren Reste einem gänzlichen Untergang entriss. Weniger Gegenstand des Studiums als des Genusses, meist in prachtvollen Gärten und Pallästen einem Zwecke untergeordnet, welchem ein Tronk ohne Kopf und Extemitäten natürlich nicht entsprechen konnte,

würden die Statuen des Alterthums noch der letzten und schmachvollsten Unbill preisgegeben, dem Unverstand und der Willkür der Ergänzer.

Das Unheil, welches dadurch über die Denkmale des Alterthums gekommen, hat jeder Kenner und Freund derselben mit Betrübniss erfahren. Was aus Unkunde der Mythologie und der Antiquitäten, oder aus grillenhafter Laune gesündigt wurde, ist, wenn auch schlimm genug, bei der tieferen Kenntniss der neuern Zeit doch grösstentheils zu einem unschädlichen Irrthum geworden. Aber die schonungslose Ueberarbeitung des Erhaltenen, das technische und artistische Ungeschick, mit welchem die fehlenden Theile ersetzt wurden, das Handwerksmässige des ganzen Verfahrens, haben nicht selten die volle freie Wirkung des Kunstwerks für immer und ewig verkümmert! Es gehört oft ein mehr als gewöhnliches Abstractionsvermögen dazu, um die Statue in Gedanken von allem späteren Zusatz zu reinigen, und dem Wuste moderner An- und Umbildung die reine Anschauung der ursprünglichen Form und Kunstidee wieder abzugewinnen.

Ueberblickt man alles, was dem vaticanischen Apollo hätte verderblich werden können, so scheint ein günstiger Stern über dieser Statue gewaltet zu haben. Der erste Anblick derselben wird durch nichts gestört, was sich sogleich als eine moderne Zuthat zu erkennen gäbe. Alles Einzelne fügt sich leicht und ungezwungen in ein harmonisches Ganze; wir glauben uns vor dieser Statue ungestört dem Anblick eines Marmors hingeben zu dürfen, den nur eine griechische Hand berührte; und sollte auch der geübtere Blick manches zweifelhafte und ungehörige entdecken, so wird diess bei dem mächtigen Eindrucke des Ganzen nicht sobald zur Sprache kommen. Der beredte Ausdruck des Kopfes, die bewunderungswürdige Belebtheit der Stellung, die Schönheit der ganzen Gestalt, beschäftigen die Einbildungskraft

des Beschauers viel zu lebhaft und angenehm, als dass dieser sich gleich von vorne herein ermüssigt fühlen sollte, die poetische Anschauung eines griechischen Gottes für die prosaische Besichtigung seines Marmorbildes hinzugeben. Wirklich gehört der vaticanische Apoll unter die geringe Zahl antiker Statuen, welche von dem zerstörenden Eingriffe der Zeit und menschlicher Hände im Ganzen nur wenig gelitten haben.

Doch ist auch diese Statue dem Schicksale alles Zeitlichen nicht ganz entgangen, und es wäre zu wünschen, dass sorgfältige Untersuchungen bis ins Einzelne und Kleinste, alles wirklich Antike von modernem Zusatz ausgeschieden hätten. Leider vermissen wir in den gewöhnlichen Beschreibungen des Apollo diese Pünktlichkeit, und müssen uns in Ermanglung der Gelegenheit, das Original selbst zu untersuchen, damit begnügen, alte Zeichnungen zu Rath zu ziehen, welche die Statue in ihrem Zustande vor der Ergänzung darstellen.

Der älteste und darum wichtigste Kupferstich ist der des Augustin Venetus (Agostino Veneto oder di Musis), gemeiniglich, weil er nach Marc-Anton's Zeichnung verfertigt worden, der Marc-Antonische genannt.[1] Der Kupferstich ist an sich schon einer näheren Betrachtung werth — der Kopf des Apoll, zwar in einer dem Original fremden Eigenthümlichkeit aufgefasst, porträtartig, von etwas verworrenem Ausdruck,

[1] Das bekannte Zeichen A. V. ist auf der Basis der Statue angebracht. Man besitzt zwei verschiedene Kupferstiche, die sich nur dadurch von einander unterscheiden, dass bei dem einen die Statue in einer Nische steht, welche auf dem andern fehlt. Auch ist auf dem einen derselben Apollo umgekehrt, so dass die linke Seite zur rechten ward. *Bartsch*, le peintre graveur XIV. p. 248. ff. Die Mittheilung des Kupferstiches, von welchem eine Zeichnung diesem Buche beigefügt ist, verdanke ich der Güte des Herrn Legationsraths Stark und des Herrn Inspektors Wendelstädt zu Frankfurt a. M., welchen ich hiemit zugleich meinen Dank abstatte für die Bereitwilligkeit, mit welcher sie mir jederzeit die Schätze des Städelschen Kabinettes öffneten.

die Haare nicht in Parthien gesondert; dagegen der Charakter des Körpers mit einer so bewunderungswürdigen Treue, und so ganz im Sinne des Antiken wiedergegeben, dass in dieser Beziehung fast alle späteren Kupferstiche zurückstehen müssen. Die einfache Grösse, Kraft und Sicherheit der Contuten lässt nichts zu wünschen übrig, und mag wohl noch an die Hand eines Raphael erinnern dürfen. Die Statue ist von der Seite aufgenommen, nach welcher das Angesicht gewendet ist, der rechte vorgesetzte Fuss ganz ins Profil gekehrt. Was fehlende Theile betrifft, so mangelt am linken Arme, über welchen der Mantel geschlagen ist, die ganze Hand mit dem Bogen, und ein nicht unbedeutendes Stück des Vorderarms. Sollte der Punkt des Bruches, so weit dies nach einer blossen Zeichnung und bei der starken Verkürzung des Armes thunlich ist, genauer zu bestimmen sein, so wäre es noch etwas oberhalb der Stelle, wo an der innern Seite des Vorderarms der lange Rückwärtsdreher (supinator longus) und der innere Speichenmuskel (radialis internus) beide schon mehr auseinandergetreten, und in ihre Flechse übergegangen sind. Der rechte Arm ist unversehrt, nur dass alle Finger der Hand fehlen. Vom Daumen ist nur noch der Mittelhandknochen, und ein kleines Stück des ersten Gliedes zu erkennen. Sonst zeigt sich weder an der Statue noch an Beiwerken irgend eine Verletzung. Selbst der so leicht zerbrechliche Mantel entspricht in der Zeichnung vollkommen der Drapirung, wie sie noch vorhanden ist. Doch fehlen im Köcher die Pfeile, und die Schlange am Baumtronk ist schuppig, was bei Gypsabgüssen nicht der Fall ist.

Ein andrer gleichfalls sehr alter Kupferstich von Lafreri (oder Lafrery) aus dem Jahr 1552, folglich nur Kopie oder Nachstich irgend einer früheren Zeichnung, stimmt im Wesentlichen mit dem Marc-Antonischen überein.[2] Die Statue

[2] Speculum romanae magnificentiae. Am Piedestale des Apollo stehen

ist von der entgegengesetzten Seite aufgenommen, nämlich so, dass der Kopf ganz in's Profil, und der rechte Fuss en face zu stehen kam. Den Hintergrund bildet eine Nische. Die ganze linke Hand und die Finger der rechten fehlen. Ausserdem ist aber noch das Zeichen des Geschlechtes verletzt. Letzteres bemerkt man auch an dem Kupferstiche des vaticanischen Apollo, der sich in Mercati's Metallothek befindet, wiewohl auf diesem alle übrigen fehlenden Theile schon ergänzt sind.[3]

Vollständig restaurirt erscheint der Apollo schon in dem Statuenwerke von Cavaleriis.[4] Auf den Umstand, dass das Stück des Bogens in der ergänzten linken Hand gekrümmt ist, darf bei der Flüchtigkeit und dem sehr mittelmässigen Werthe der ganzen Zeichnung keine Rücksicht genommen werden. Auch in den Blättern von Perrier ist kein weiterer Rath zu erholen.[5] Seine Sammlung stellt mehrere Statuen noch ohne Restauration vor, worunter aber natürlich der vaticanische Apoll nicht mehr gehört. Perrier's Zeichnungen sind überdies, wenn auch geistreich, doch viel zu flüchtig hingeworfen, als dass sie auf Autorität Anspruch machen könnten. Das treffliche Kupferwerk des Biscop dürfte dagegen um eines Punktes willen nicht ganz zu übergehen sein, wiewohl dieser Künstler noch später als Perrier gearbeitet,

die Worte: Sic Romae ex marmor. sculp., in Palatio Pont. in loco qui vulgo dicitur belvedere und dann Ant. la Frerij Formis Romae M. D. LII. *Lafreri* legte in Rom seine Kunstschule um das Jahr 1540 an. Allgemeines Künstlerlexikon (Zürich) II. p. 660.

[3] *Mich. Mercati*, Metallotheca cum appendice per J. Laneisium. Romae 1719. Armar. X. p. 361.

[4] Antiquarum statuarum urbis Romae primus et sec. tert. et quart. liber. *J. Bapt. de Cavaleriis* auctore. Romae, in der Ausgabe von 1585 der Apollo lib. I. p. 4.

[5] Segmenta nobilium signorum et statuarum typis aeneis ab se commissa. *Francisc. Perrier*. Romae 1638. Nro. 30. u. 34. Perrier lebte von 1590—1660.

und die Originale nicht selbst gesehen hat.[6] Es enthält zwei verschiedene Ansichten des Apollo, die eine von der Seite, wie bei Marc-Anton, die andere wie bei Lafreri, beide durch Eleganz der Behandlung ausgezeichnet, nur hie und da etwas zu weichlich gehalten. Die Hand mit dem Bogen ist ergänzt, an der andern aber fehlen statt aller fünf Finger nur vier. So findet man die rechte Hand auch noch bei Audran. War dieser Finger noch von den ächten zurückgeblieben, und von Marc-Anton und den übrigen Zeichnern der störenden Missform wegen weggelassen worden? Die Hand wurde nur mit Gyps restaurirt, wie wir wissen.[7] Brach diese später durch irgend einen Zufall bis auf den einen Finger wieder ab? Ueber diesen Punkt, wie über die zweite obenbemerkte Variante, kann nur eine Untersuchung an Ort und Stelle Auskunft geben. Uebrigens erwähnt Richardson eines noch übrigen Fingers an der rechten Hand.[8]

Im Ganzen genommen sind also die Verletzungen, welche unsre Statue erlitten, so weit darüber Kupferstiche Auskunft geben, nur unbedeutend. Freilich mag aber noch so manches mituntergelaufen seyn, worüber nur eine sorgfältige Untersuchung des Originals belehren könnte. Es ist bemerkenswerth, dass auf allen jenen älteren Kupferstichen die Füsse der Statue schon völlig hergestellt, die Arme angesetzt erscheinen, während das Uebrige noch nicht ergänzt ist. Es muss daher bei unserer Statue ein zweifacher Versuch ihrer Wiederherstellung zu verschiedenen Zeiten stattgefunden haben. Winkelmann's Angabe, dass die beiden

[6] Signorum veterum icones. Nro. 4. u. 5. Vergl. über Biscop das allgem. Künstlerlexikon und Huber, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler VI. p. 249.

[7] Keyssler's Reisen durch Deutschland etc., neu herausgegeben von Gottfr. Schulze, 1776. p. 586. cf. E. Burton, Roms Alterthümer und Merkwürdigkeiten, übersetzt von Sickler. I. p. 607.

[8] Richardson, description de diverses fam. tableaux, desseins, stat. etc. T. III. p. 2. p. 808.

Vorderarme des Apollo, vom Ellbogen an, neue Arbeit seien, sieht einer schnellhingeworfenen, übereilten Behauptung ähnlich.[9] Die oben beschriebenen Kupferstiche sprechen zu laut dagegen. Welch eine wunderliche Art zu ergänzen wäre es gewesen, wenn der Restaurator den einen Vorderarm ganz, den andern zur Hälfte ersetzt, und das wenige Fehlende — hier die zweite Hälfte, dort die Finger — einem künftigen Restaurator überlassen hätte. So viel ist nach andern Nachrichten gewiss, dass die Arme, so wie die Füsse aus Stücken zusammengesetzt sind, also mehrfach gebrochen waren.[10] Vom rechten Fusse waren nicht alle Stücke mehr zu finden; das Fehlende wurde mit Gyps ersetzt. Ebenso ging man bei dem linken Fuss zu Werke, der vom Knie an bis zur Sohle beschädigt war.[11] Dass bei diesem Geschäfte nicht allzusäuberlich verfahren wurde, lässt sich denken und geht aus allen Nachrichten hervor. Es kam vorerst nur darauf an, dem niedergestürzten Apoll einstweilen auf die Beine zu helfen, um nur einmal einen Ueberblick, einen Begriff von der neugefundenen Statue zu erhalten, das Geschäft war zuerst rein materiell, handwerksmässig, und wurde wahrscheinlich um so handwerksmässiger betrieben, je schwieriger die Aufgabe war, ein Marmorbild wie diesen Apoll, auch nur ins Gleichgewicht zu rücken. Die von mehreren

[9] cf. Kunstgeschichte V. 6. opp. IV. p. 223.

[10] Adler's Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom. Altona, 1784. p. 98.

[11] La jambe droite a été brisée en morceaux; et comme on ne les a pas tous retrouvés, on a mal rassemblé ceux, qu'on a pu recouvrer, et l'on a supplée avec du mortièr a ceux qui manquent. La jambe gauche est endommagée depuis le genou jusqu'au pied, et on l'a reparée avec le même expedient; aussi paroit-elle rude et rabouteuse. *Richardson* I. I. Bei Keyssler heisst es I. I. bloss: „Apollo Pythius ist am Fuss und der rechten Hand ziemlich schadhaft worden; daher man ihm mit Gyps zu Hülfe kommen müsse." Bei *La Lande*, voyage en Italie. Genève, 1790. T. III. p. 196. ff. Le pied qui pose étoit fracassé, et les morceaux n'en sont pas bien rapprochés.

Kennern an unsrer Statue getadelte Wendung der Kniee gegeneinander, ist zuverlässig erst auf diese Art entstanden. Gewöhnlich glaubt man dann auch mit der Ueberwindung Einer Schwierigkeit jeder andern überhoben zu sein, und so blieb der Apollo stehen, wie er stand, genug, dass er stand; später befürchtete man vielleicht, durch neue Veränderungen neue Unfälle über die Statue zu bringen.

Möchte diese an sich so lobenswerthe Scheu doch auch auf den spätern und eigentlichen Ergänzer, den bekannten Agnolo Montorsoli übergegangen sein![12] Denn es gehört eben keine besondere Kennerschaft dazu, um in der von Montorsoli ergänzten Hand ein wahres Meisterstück von Pfuscherei zu sehen. Sie sieht wahrlich aus wie ein Knollen

[12] Dass Montorsoli den Apoll ergänzte, wissen wir bestimmt. Giunto il Frate (Agnolo Montorsoli) a Roma nelle stanze di Belvedere, che dal Papa gli furono date per suo abitare e lavorare, rifece il braccio sinistro, che mancava all' Apollo, e il destro del Laocoonte. *Vasari,* vite de p. exc. pitt. etc. ed Flor. 1568. III. v. 2. p. 611. Folgenden Angaben des Vasari nach fällt diese Restauration in das Jahr 1532. Den 7. October 1530 wurde Montorsolo unter dem Namen Giovanni Agnolo bei den Serviten in Florenz eingekleidet; 1531: seine Studien nach Andrea del Sarto. Das „folgende Jahr" seine erste Messe, und Wiederherstellung der bei Vertreibung der Medici zerstörten Bilder. „Mittlerweile" wird Agnolo von Michelangelo an Papst Clemens VII. († 1534) zur Restauration der Statuen im Belvedere empfohlen, und nach Vollziehung dieses Auftrages unterstützt er den Michelangelo bei seinen Arbeiten in Florenz. Dessen geschieht auch Erwähnung im Leben des Michelangelo. *Vasari,* opp. XIV. p. 150.; und hier folgt dann der erste Auftrag zum Gemälde des jüngsten Gerichtes, Michelangelo's erneute Verlegenheit wegen des Grabmals Julius' II. etc., und endlich: successe l'anno 1533. — Der Apollo war aber schon im Besitz Julius' II. gewesen, als dieser noch Cardinal war. „Penes eundem Julium II. fuit, priusquam pontifex maximus fieret, collocatusque est in ejus palatii hortis, quod prope ecclesiam S. S. Apostolorum est." *Mercati,* metalloth. l. l. Der Cardinal Julian della Rovere bestieg den päpstlichen Stuhl den 29. October 1503. Demnach ist ein doppelter Versuch der Wiederherstellung unsrer Statue, oder vielmehr erst einer Aufstellung, dann einer Ergänzung ausser allem Zweifel. Ein vaticanischer Apollo unter Julius II., unter Leo X. und Clemens, 29 Jahre in Trümmern liegend!

gewächs des Armes. Die Plumpheit an der ersten Parthie der Hand, dem Mittelhandknochen des Daumens mit seinem Entgegensteller (opponens pollicis) und Abzieher, ist zum Staunen; und in der zweiten, wo der kurze Spannmuskel (palmaris brevis) zwischen dem Abzieher und Beuger des kleinen Fingers liegt, ist nichts zu sehen, als ein zweiter kleinerer Wulst. Was war alles zu erwarten, wenn der Meissel, der sich an dieser Hand verewigte, etwa noch an andern Theilen der Statue beschäftigt wurde, um hie und da zu retuschiren, abzumeisseln, zu glätten, und wie sonst ein antikes Kunstwerk zu misshandeln sein mag? Für jeden, welcher nicht Gelegenheit hatte, den vaticanischen Apollo an Ort und Stelle zu untersuchen, ist es nicht ein Act der Billigkeit, sondern mehr als poetische Gerechtigkeit, wenn er jeden Verstoss gegen Zeichnung und Anatomie an diesem oder jenem Theile unsrer Statue, wo sich nur im geringsten das Einmischen einer modernen Hand vermuthen lässt, einstweilen dem Ergänzer oder dem ersten Aufsteller beimisst. Die offenbare Pfuscherei an jenen erwiesenermassen nicht antiken Theilen, lässt nichts besseres an denen erwarten, deren moderner Ursprung sich vielleicht noch herausstellen dürfte, so wie im Gegentheil die Vortrefflichkeit in allem unbezweifelt Antiken die Vermuthung rechtfertigt, dass die nun fehlenden Theile ursprünglich mit nicht geringerer Meisterschaft ausgeführt waren. —

Eine gewissenhafte Prüfung jedes anatomischen Details ist ohnediess bei einer Statue ganz eignen Schwierigkeiten unterworfen, selbst wenn das Kunstwerk von moderner Einmischung frei blieb. Schatten und Licht ist in der Statue nicht wie im Gemälde fixirt, sondern immer mehr oder weniger zufälligen Bedingungen unterworfen. Nicht selten ist die Beleuchtung ungünstig. So soll selbst das Original unsres Apoll im Belvedere zu Rom nicht auf's vortheilhafteste gestellt sein. Aber auch die günstigste Beleuchtung bleibt

immer nur einseitig, und will wiederholt mit jeder andern nur erdenklichen gewechselt sein. Als wir den Gypsabguss des Apollo in München betrachteten, glaubten wir einen auffallenden Fehler in der Bildung des rechten Knies zu bemerken. Das Band, welches vom Oberschenkel auf das Schienbein niedergespannt ist, bildet in der Natur einen sanften Uebergang vom Knie zum Unterschenkel. Es stellt sich dem Auge wie der Verlauf des nach unten sich immer mehr verjüngenden geraden Schenkelmuskels (rectus femoris) dar. Dieser Uebergang schien zu plötzlich abgeschnitten, das Knie zu isolirt behandelt, unten durch eine tiefe halbmondförmige Linie abgetrennt. Der Gypsabguss im Städel'schen Kabinet zu Frankfurt überzeugte uns nicht eines andern. Aber eine volleinströmende Beleuchtung mit tiefer Verschattung an dem Mannheimer Abguss vorgenommen, liess endlich in dem bezeichneten Theile nur das Rundliche, und die compacte markige Fülle bemerken, mit welcher die Griechen an ihren Göttern- und Heroen-Statuen die Gelenke fast ohne Ausnahme zu kräftigen pflegten. Da wurde denn auch erst recht klar, wie vortrefflich der rechte Fuss im Zustand seiner Integrität muss gewesen sein. Wahr und schön gebildet erschien die Umschlingung der innern Knieseite durch die vom Oberschenkel niedersteigenden Muskeln; in der lieblichsten Zartheit die Linie des Gracilis, der vastus internus in voller Kraft aufquellend, und sanft berührt von dem schräg niedersinkenden Schatten des Sartorius; im Ganzen aber ein wunderbar energisches Leben. —

Das bequemste Mittel sich mit den bezeichneten Schwierigkeiten abzufinden, ist ein allgemeines Urtheil über viel oder wenig Anatomie, über ein grösseres oder geringeres Maass anatomischer Kenntnisse, welches der Künstler an den Tag gelegt habe. So hören wir noch immer die Aeusserung wiederholen, dass unserm Apollo im Allgemeinen mehr Detail, eine genauere Durcharbeitung des Einzelnen

zu wünschen wäre. Man vermisst an dieser Statue die Tiefe der Wissenschaft, welche im Laokoon, oder im Torso von Belvedere, mehr als blosse Oberfläche zu geben wusste, und in den Muskeln nicht ein blosses Nebeneinander, sondern lebendiges Ineinander dem bewundernden Auge blossgelegt.[13]

Mit solchen Vergleichungen ist nun vollends gar nichts ausgerichtet. In dem Laokoon sehen wir einen Mann, welcher die schönste Blüthe des vollendeten männlichen Alters fast schon hinter sich hat. Seine Muskeln sind daher compact eckig, ja sie nähern sich schon dem Charakter des Nervösen, des Sehnigten, und je schärfer sie dadurch von einander treten, desto sichtbarer, handgreiflicher muss natürlich ihr Ineinanderwirken sein. Der Torso gehört einem Herkuleskörper an, wo in dem höchsten Ideale natürlicher Manneskraft zugleich die Wirkung einer Athletik auszudrücken war, welche nicht nur die Hauptmuskeln zur vollkommensten Gediegenheit durchgebildet, sondern auch ausserdem wenig sichtbare Muskeln hervorgehoben hat. Nicht minder ist in Anschlag zu bringen, dass sich kaum eine Haltung ersinnen lässt, welche, wie die des Torso, geeignet ist, alle Muskeln des Rückens blosszulegen, und auf der Vorderseite, an Brust und Unterleib die einzelnen Theile

[13] Auch darüber sind die Meinungen der Kunstverständigen nicht einig. Raph. Mengs äussert: dico, che se l'Apollo di Belvedere avesse la carnosità, e la morbidezza del cosi detto Antinoo nello stesso museo, egli sarebbe senza dubbio d'una bellezza molto maggiore; e lo sarebbe ancora piu, se fosse tutto cosi terminato com' è la testa. Lett. opp. ed. Azara p. 367. Nun vergleiche man mit diesem Ausspruche einen andern desselben Raphael Mengs, der später angeführt werden soll, oder *Falconet*, notes sur l. l. 36. de Pl. cur. IV. p. 377. le style de l'Apollon Pythien est grand aussi, et très grand, mais l'éxcution de chaque partie de cette figure sublime est de l'étude la plus précise, et concourt ainsi à l'éminente perfection. Dagegen versicherten Kunstkenner in Weimar, „dass in der Ausarbeitung (des Apollo) nicht der völlig reine Styl der Kunst sichtbar sei." Gruber's Wörterbuch zum Behufe der Aesthetik etc. I. p. 281. Vergl. Schorn's Studien p. 340.

aufs mannichfaltigste ineinanderspielen zu lassen. Die complicirte Wirkung der Muskeln, welche nöthig war, um die Rückenwölbung vorzuneigen, und nach der rechten Seite zu senken; der niedersteigende Bauchmuskel, hier zusammengeballt, dort ausgedehnt; das Insichgedrückte des geraden Bauchmuskels, die scharfgezogene horizontale Querlinie desselben über dem Nabel, im Gegensatz seiner sanftgewölbten Umgrenzung an den Seiten; die Haut, die hier sich überwölbt, dort auseinanderschiebt; das Vorquellen des grossen Bauchmuskels, so weit er in seiner Verstümmelung noch sichtbar ist; das Herausdringen und Zurückweichen der Rippen: — alle diese unendliche Mannichfaltigkeit der Linien, ist ganz einfach schon durch die Haltung des Körpers bedingt. Das Ineinander ist ebenso sehr Sache der Stellung als der Muskulatur. Dass sich am Laokoon nothwendiger Weise ein noch grösserer Reichthum der Muskelbildung darthun musste, bedarf kaum einer Erinnerung. Wo alle Glieder von der heftigsten Kraftanstrengung bewegt sind, überdies die Haut von excentrischer Stellung straff gespannt, aufhört eine Hülle zu sein, müssen natürlich nicht nur die Haupthebel der Bewegung mit der grössten Bestimmtheit hervortreten, sondern auch die untergeordneten um so deutlicher zum Vorschein kommen, je mehr jene in ihrer starken Verkürzung an deckender Fläche verloren haben.

Bei dem vaticanischen Apollo ist die Stellung gar nicht darauf eingerichtet, wie am Laokoon, die gesammte Maschinerie des Organismus aufzudecken, ihr ganzes Getriebe lebhaft spielen zu lassen. Nur die Hauptmuskeln der obern Schichte können sichtbar sein, und diese nur im Zustande einer sehr gemässigten Contraction. Am Rumpfe, wie am rechten Fusse brauchen die Muskeln nur in so weit thätig zu sein, als sie zum aufrechten Stande des menschlichen Körpers zusammenwirken. Der linke Fuss ist zurückgesetzt; aber wer wird an ihm die Kraft und Fülle der Muskeln

erwarten, mit welcher der Fuss eines borghesischen Fechters gewaltsam zurückgestemmt, gestreckt und mit gespannten Zehen gleichsam in die Erde gebohrt wird? Sollte darum der Künstler des vaticanischen Apollo wirklich weniger Wissenschaft beurkundet haben, als der des Laokoon, blos, weil sich diesem in dem Gegenstande, den er behandelte, mehr Gelegenheit darbot, sie allgemein verständlich, handgreiflicher an den Tag zu legen? Diess hiesse behaupten, dass die Tiefe überall fehlt, wo sie nicht in die Oberfläche getreten ist. Beiden Künstlern gebührt ein gleiches Lob, wenn der eine in der Oberfläche nur die Umgrenzung der Tiefe, der andre die Vielheit des Einzelnen als ein harmonisches Ganze darzustellen vermochte, — dieser der Tiefe Fläche, und jener der Oberfläche Tiefe gab.

Wer den vaticanischen Apollo mit einem Auge betrachtet, das mit der Structur des menschlichen Körpers vertraut ist, und in wiederholter anhaltender Betrachtung die über den rundlichen Bau flüchtig hingleitenden Lichter und Schatten zu fixiren weiss, wird kaum mehr von einer blossen Oberfläche sprechen. Durch den sanften Umriss wird er die Grundzüge des innern Baues, den jener nur umgrenzt, aber nicht verdeckt, durchschimmern sehn, und von einer Wärme und Wahrheit des Lebens überrascht werden, welche dem ersten Eindrucke der Bewegung und des Ausdrucks recht wohl das Gleichgewicht hält. Würdigen wir nur beispielsweise den rechten Arm einer näheren Betrachtung. — Unser Standpunkt sei die Seite, von welcher uns sein Inneres zugekehrt ist. — Der Arm ist mit der Schulter der Wendung des Oberleibs nach hinten gefolgt, der Vorderarm wurde gehoben, die Speiche supinirt, dadurch die äussere Fläche der Hand rückwärts gekehrt, zugleich aber die Handwurzel gestreckt. Die Hauptmuskeln, welche bei dieser Bewegung thätig waren und sichtbar werden müssen, sind: am Oberarm der Deltamuskel, zur leichten Hebung und Abziehung

des Armes vom Rumpfe; der zweiköpfige Beuger (biceps brachii) zur Beugung des Ellbogens; am Vorderarme die Supinatoren, und endlich die beiden Speichenstrecker (extensor carpi radialis longus und brevis).

Oben begegnet uns vorerst in breiter Lichtmasse der grosse Brustmuskel (pectoralis major), vom Brustbein zur Schulter sich erstreckend. Auf den ersten Blick scheint er mit dem Deltamuskel eine einzige ungesonderte Masse zu bilden, und ungestört verweilt das Auge auf diesem Continuum, welches auch in der Natur beide Muskeln nur als Theile einer einzigen grossen Hauptparthie erscheinen lässt. Doch übersehen wir den sanft vertriebenen Schatten nicht, welcher die, für den ersten flüchtigen Ueberblick in Eins verflöste Masse jener Muskeln zwar nicht in bestimmten Grenzen abmarkt, doch den einen niedersenkt, den andern aufwölbt. Oben ist für den Gelenkknochen und seine Ueberwölbung durch den Deltamuskel Licht aufgespart. Der Schatten zieht sich dann mit zunehmender Stärke und Bestimmtheit quer über den Arm nieder und umschreibt so die spitz auslaufende Gestalt des Deltamuskels. Nichts kann schöner sein, als die Linie des äussern Hauptumrisses, welche mit dem Ende der bezeichneten Schattenparthie den untern Winkel des Muskels bildet. Ueber der Schulter beginnt sie mit dem Abschwunge des cucullaris, der jedoch theilweise vom Mantel bedeckt ist. In sanfter Schwingung sinkt sie nieder, schwillt unterhalb des Gelenkes allmählig zu einer bedeutenden Ausladung an, und verliert sich, nachdem sie sich etwas nach Innen gekehrt, mit einer zweiten sanfteren Ausbeugung in den Winkel des Deltamuskels. Wäre der Arm höher gehoben, so würde sich jene grössere Ausladung mehr an die Schulter hinaufgestemmt haben; bei der bezeichneten Bewegung des Armes aber konnte ihre Stelle keine andere sein. Blos dem Deltamuskel für sich betrachtet, wäre mehr Masse zu wünschen. — Die zweite Hauptparthie des

Oberarms wird durch den biceps, den Beuger des Vorderarms, gebildet. Dieser Muskel ist auch in der Natur der herrschende Theil dieses Gliedes; er nimmt fast die ganze vordere Seite ein, und lässt, von vorne gesehen, zu beiden Seiten nur stückweise den brachialis internus und die Anconäen hervortreten. Es ist daher ganz in der Ordnung, wenn dieser Muskel an unsrer Statue mit besondrer Völligkeit und Kraft gebildet ist, ohne desshalb höher aufgepolstert zu sein, als seine Thätigkeit — hier nur eine sanfte unmerkliche Regung — erheischt. Nach unten zu könnte er etwas zu scharf, zu kurzweg abgerundet, gleichsam abgeschnitten scheinen. War der Arm vielleicht gerade in der Gegend des Ellbogens zerbrochen? Auch in der obersten Parthie des Vorderarms, besonders um die Stelle des pronator teres, ist nicht alles in der Ordnung. Im Uebrigen ist auch dieser Theil wohlgebildet. Die Musculatur des Vorderarms theilt sich in der Natur, an seiner innern Seite, in zwei von oben nach unten niederziehende Massen, von welchen die eine von dem längeren Supinator, dann nach aussen von den beiden Speichenstreckern gebildet wird. Die andre gegenüberstehende, die linke Seite besteht aus dem innern Speichenmuskel (radialis internus), an welchen sich der lange Palmaris, und der obere gemeinsame Fingerbeuger schliesst. Die nach oben condensirte Masse der Muskeln, ihre Verjüngung nach unten ist an unsrer Statue wohl ausgedrückt, nicht minder die Art, wie beide Parthien durch die Bewegung der Speichen gegeneinander gedreht sind. An dem äussern Umrisse des Vorderarms bezeichnet eine leichte Erhöhung die Stelle, wo der Extensor brevis pollicis und der abductor longus sich über die Extensoren der Speiche lagern. Mehr Detail lässt sich am Vorderarm bei dieser Bildung des ganzen Körpers und bei dieser Wendung des Arms nicht füglich erwarten. So gross am Vorderarme die Vielheit der Muskeln ist, so sind diese doch parthienweise

so dicht nebeneinander geladen, überdiess durch Aponeurosen so enge verbunden, dass die einzelnen Theile der Hauptmassen nur bei sehr markirten Bewegungen, und an muskulösen, durchgearbeiteten, oder von der Haut nur leicht bedeckten Armen deutlich zum Vorschein kommen.

Der rechte Arm war zerbrochen, wurde zusammengesetzt, vielleicht überarbeitet, und wir betrachteten ihn nur im Gypsabguss. — Prüfe man denn mit ähnlicher Aufmerksamkeit die Bildung des Rumpfes, an dessen vollständiger Integrität nicht zu zweifeln ist. Die Muskeln, welche an diesem Theile des menschlichen Körpers sich befinden, haben mit ihren Flächen die grosse Wölbung des Beckens, der Brust, und die Räume zwischen beiden zu überspannen. Grösstentheils von dünner Masse, aber weit sich verbreitend und durchscheinend untereinandergelagert, zeigen sie bei wenigen einfachen Linien die zarteste Mischung, Ab- und Aufwölbung. Der Gegendruck, mit welchem die Bauchmuskeln die Last der Eingeweide in stetem Gleichgewicht erhalten, der Prozess des Athemholens, das leichte Spiel der Linien, welche jede Bewegung des Rumpfes hervorbringt — alles dies gibt diesem etwas stets Elastisches, Vibrirendes. In wie ferne dies bewegliche Spiel auch in unsre Statue überging, oder nicht, dies ist freilich nicht mit schildernden Worten und Nachweisungen im Einzelnen darzuthun. Aber wer ein lebendiges, klares, man möchte sagen, bis in's Innerste durchsichtiges Bild des menschlichen Organismus sich eingeprägt hat, trete mit diesem vor den vaticanischen Apoll, und vergleiche, empfinde! Wie schön ist die blosse Architektonik dieses Theiles, wie erhaben der Bogen, mit welchem die Rippen von dem stark bezeichneten Brustbein niedersinken, wie wohlgebildet der Serratus, und sein Zusammentreffen mit dem breiten Rückenmuskel; und nun das schwebende In- und Uebereinander in den Wölbungen des Unterleibes, in den einzelnen Portionen des

geraden Bauchmuskels, — ihr Verschwimmen in den obliquus abdominis, und endlich das Ueberquellen dieser elastischen Schwingungen über die Wölbungen des Hüftbeins! Hier ist kein Zuviel, kein Zuwenig, die grösste Bestimmtheit bei einer ganz eigenthümlichen Flucht der Schatten und Lichter; die reichste Abwechslung von geraden und geschweiften Linien, und nirgend etwas Gesuchtes; keine übertriebene Zierlichkeit im Serratus, keine zu grosse Schärfe in den Querlinien des rectus abdominis, so häufig sich beides, letzteres besonders, in antiken Statuen nachweisen lässt.

Wer indessen in der Sparsamkeit des Details, welche allerdings vorhanden ist, durchaus etwas anderes erkennen will, als das weise Maas eines denkenden und nach individueller Bedeutung strebenden Künstlers, der überzeuge sich factisch eines Besseren. Er entwerfe eine Zeichnung der vaticanischen Statue, „wie sie sein soll," ziehe, wenn es nöthig ist, Muskel- und Glieder-Männer nebst Akademiefiguren zu Rath, hebe die Nebenmuskeln so genau hervor als er will, so zart und geschmeidig als er kann, und sehe, was er gewonnen hat! Mit jeder mehr detaillirenden Linie wird ein Zug der Schönheit und Bedeutung verloren gehen; der nächste Erfolg wird sein, dass unser Apoll, um ein Jahrzehend wenigstens, in irdische Männlichkeit herunter datirt wird. Es lässt sich das zarte, vielverschlungene Gewebe dieses Körpers kaum berühren, ohne mit Einem Faden Alles zu zerreissen.

Der rundliche Bau der Glieder, die Weichheit und Einfachheit der Linien, mit welcher diese Formen auseinandertreten, die holde, fast mädchenhafte Rundung der bartlosen Wange gehören der Unschuld und Einfalt einer kindlichen Natur. Wir ahnen, was die Alten sagen wollten, wenn sie von der leuchtenden Reinheit des Apollo sprechen.[14] Gleich-

[14] κάλλιστος γὰρ ὀφθῆναι καθαρὸς ὢν καὶ λαμπρός. Phurn. nat. deor. p. 71.

wohl hat dieser Körper nicht das Schwankende, Unentschiedene der Kindheit; seine Formen verschwimmen nicht, eine die andere überwölbend; kein blosses Ruhen übereinander oder Getragenwerden der Glieder; sie tragen sich selbst in strebender Kraft empor; ihre sanfte Rundung ist die reife Fülle des gesunden Muskels, und der reizenden Schlankheit und Leichtigkeit eines aufblühenden Jünglingskörpers untergeordnet. Doch sehen wir auch wieder nichts von jener Zierlichkeit und leicht verletzlichen Zartheit, welche an dem sogenannten Apollino so wohl gefällt. Die Verhältnisse des vaticanischen Apoll sind die, eines vollkommen ausgewachsenen männlichen Körpers, und betrachten wir den festen markigen Kern des Knochenbaus, ermessen wir die Kraft des rechten vortretenden Schenkels, der stark genug wäre, den Körper eines Jupiters zu tragen, die Gediegenheit des Wadenmuskels, den Ernst der gedankenvoll gewölbten Stirne, die stolze Entschiedenheit in Stellung und Geberde, die hohe Fassung im Ausdruck des Kopfes, — und wir stehen vor dem Bilde der erhabensten Männlichkeit! Gewandtheit und Stärke, Weichheit und Kraft, Schönheit und Grösse haben diese Gestalt hoch über das Gewöhnliche hinausgehoben.[15] Was soll noch hinzu, oder was hinweg?

Es ist etwas mehr als poetische Redensart, wenn Winkelmann von einem ewigen Frühlinge spricht, der die reizende Männlichkeit des vaticanischen Apoll bekleidet. Die Momente verschiedener Altersstufen sind in einen einzigen zusammengefasst, sie haben dadurch aufgehört, Momente

[15] Eine wunderbare Verschmelzung von ähnlichen Gegensätzen im Bau des vaticanischen Apoll haben auch andre bemerkt, und es ist kein Wort zuviel gesagt, wenn wir lesen: Les formes de ses membres sont plus merveilleuses encore (que le mouvement) et toutes en grand de la tête à la pointe des pieds, les convexes montrent la force, les méplates la douce noblesse, et leurs inflexion la delicatesse. *Milizia*, de l'art de voir dans les beaux arts par *Pommereul*. 1797. p. 5. Einer Stelle von Mengs nachgebildet, welche später vorkommen wird.

der Zeit, des Wechsels, der Vergänglichkeit zu seyn. Dieser Apollo ist weder Kind noch Jüngling oder Mann, wohl aber alles diess zugleich, er ist Kind ohne die Schwäche der Kindheit, und Jüngling in der Kraft und Sicherheit des Mannes. Unsrer Einbildungskraft ist es rein unmöglich, sich einen zeitlichen Entwickelungsgang dieser Gestalt zu denken; oder an die Möglichkeit eines späteren Niedersteigens in menschliche Vergänglichkeit zu glauben. Der Apollino ist nur ein knabenhafter Jüngling; er kann zum Manne reifen und dann verblühen; der vaticanische Apollo steht vollendet da für immer, ein Augenblick hat ihn ins Daseyn gerufen, aber es war ein ewiger.

Dieser Begriff einer ewigen Jugend wird nicht wenig dadurch befestigt, dass, wie Winkelmann sich ausdrückt, keine Adern diesen Körper erhitzen und regen. Er wird dadurch gleichsam zu einem aus feineren ätherischen Stoffen gebildeten Leibe, der nur vorhanden ist, um Geist und Seele unmittelbar zur sichtbaren Erscheinung zu bringen; nichts, was an den Prozess der Ernährung, an das Uhrwerk des zeitlichen Bedürfnisses erinnerte; die Sinnlichkeit hat kein Recht, kein besondres Leben mehr für sich, und theilt eben darum, der Vergänglichkeit und dem Tode enthoben, die Unsterblichkeit des Geistes. Bei der gewünschten Ausführlichkeit in Behandlung des Details, würde auch die Bildung der Adern nicht haben fehlen dürfen.

Winkelmann behauptet, dass es allgemeiner und ständiger Grundsatz der griechischen Künstler gewesen, ihre Götterstatuen in dem eben angedeuteten Sinn ohne Adern zu bilden.[16] Andere Kenner des Alterthums schränken diesen Grundsatz auf die Vermeidung vorliegender Adern ein.[17] Die Autorität Homer's, dieses ältesten Kanons der griechischen Bildner, hat Winkelmann für sich. Es gehörte zu dem

[16] Trattato prelim. opp. VII. p. 83.
[17] Hirt, Bilderbuch I. p. 5.

Ideale homerischer Götter, dass in ihrem Leibe, statt des Blutes, nur ein feiner ätherischer Saft strömt:

> Denn sie kosten nicht Brod, noch trinken sie funkelnden Weines,
> Blutlos sind sie daher, und heissen unsterbliche Götter.[18]

Was bisher von Götter- und Heroenstatuen bekannt geworden, stimmt mit diesen Ideen auf's genaueste überein. Deutlicher und überzeugender können sie kaum ausgesprochen sein, als in den beiden schönsten Herkuleskörpern, welche erhalten sind: der farnesischen Statue, und dem schon oben angeführten Torso im Belvedere. Jener, der müde, irdisch ruhende Kämpfer hat die Adern stark aufquellend; man glaubt zu fühlen, wie das Blut, von der Anstrengung des Kampfes noch erhitzt, voller und rascher strömt; dieser, der verklärt ruhende Halbgott, zeigt, bei der sorgfältigsten Ausarbeitung der feinsten Einzelheiten, auch nicht die entfernteste Spur von Adern. Die Nachricht bei Plinius, dass Pythagoras von Rhegium der Erste gewesen, der auch die Adern ausgedrückt habe,[19] lehrt zwar, dass er nicht der Letzte blieb, setzt aber keineswegs voraus, dass seine Neuerung sich bis auf die Statuen der Götter erstreckte. Wahrscheinlich betraf sie nur die menschlichen Figuren, und wir denken hiebei am liebsten an die schmerzlich, krankhaft bewegten Gestalten dieses Künstlers, z. B. seinen Philoctet, vielleicht auch in dieser Beziehung ein Seitenstück des Laokoon. Wenn sich dagegen, in neuern Zeiten, auch an Götterbildern Spuren von Adern sollen gefunden haben, so müsste, wo von blossen Trümmern die Rede ist, vorerst erwiesen sein, dass diese wirklich zur Statue eines Gottes gehörten.[20] Nicht selten sind die Berichte von Entdeckun-

[18] *Οὐ γὰρ σῖτον ἔδουσ', οὐ πίνουσ' αἴθοπα οἶνον·*
Τοὔνεκ' ἀναίμονές εἰσι, καὶ ἀθάνατοι καλέονται.
Il. V. v. 341. 42.

[19] h. n. XXXIV. 5. 19. p. 651.

[20] Vergl. Meyer zu Winkelmann opp. V. p. 594.

gen dieser Art mangelhaft genug oder offenbar unrichtig. Dahin gehört, wenn es von einem Tronk unter den Elginischen Marmorbildern heisst, dass an Schulter und Rücken Adern zu erkennen sind.[21] Hat man richtig gesehen, und sich nicht vielleicht durch die Verwitterung des Marmors täuschen lassen, so ist durch die Aufdeckung dieser Seltenheit dem Künstler des athenischen Parthenon ein schlechter Dienst erwiesen worden. Am Rücken können, anatomischer Weise, bei gesunden Körpern gar keine Adern sichtbar werden.

Das Adersystem gehörte überhaupt nicht zu den Theilen des menschlichen Organismus, deren sorgfältige Ausbildung von den Künstlern für wesentlich erachtet wurde.[22] Leicht mögen diejenigen Recht haben, welche die grössere Meisterschaft in diesem Zweige der Naturnachahmung den modernen Künstlern zugestanden wissen wollen.[23] Den Griechen wird es nicht entgangen sein, dass in der Verästung der Blutgefässe mehr die Willkür und Zufälligkeit vorherrscht, wenigstens scheinbar. Die Nothwendigkeit des Aderverlaufs, ihres Erscheinens und Verschwindens ist nicht in dem Grade augenfällig, in welchem Muskelbau und Knochenapparat schon durch die Gestalt und das Wechselverhältniss ihrer Theile das klarste Bild vollkommener Zweckmässigkeit vor Augen legen. Zudem unterbrechen die Adern die schönen Linien, die grossen Wölbungen und Flächen, die Einheit der Muskulatur, und der Reiz, der ihnen in der Malerei zugestanden werden muss, die sanfte schwebende Bläue, welche über die zarte Carnation eines weiblichen Körpers gleichsam ätherischen Duft haucht, fällt ohnedem bei der

[21] Die elginischen Marmorbilder bei *Leske*. p. 55. 56.

[22] Dass die Alten wirklich die Adern zu den unwesentlichen Einzelheiten rechneten, geht auch aus einer Stelle des *Dionys. Halic.* hervor, welche Sillig anführt. Catalog. artif. p. 128.

[23] Vergl. *Falconet*, refl. sur la sculp. oeuvr. I. p. 29.

Statue hinweg. Man lese, was Raphael Mengs über die Zeichnung des vaticanischen Apoll geschrieben hat,[24] und urtheile dann, ob die Einflechtung des Geäders eine Verschönerung des Liniensystems gewesen wäre, ob letzteres, wenigstens an unserer Statue, dadurch nicht ebensoviel eingebüsst haben würde als eine zarte, von einfachen Grundaccorden getragene Melodie durch Ausfüllung jeder Mittelstimme? —

Alles zugestanden! wird erinnert werden. Allein ist nicht das Menschlichwahre Grundcharakter der griechischen Götter? Wodurch sonst waren sie aus blossen Göttern des Glaubens zu Göttern des künstlerischen Schauens geworden? Mochte einem oder dem andern Künstler eine so kühne Ellipse, wie die eines aderlosen Körpers, gestattet sein, — am vaticanischen Apollo trifft sie zusammen mit einer nicht minder kühnen Mischung verschiedener Altersstufen, mit einer mehr als menschlich-idealen Schönheit, mit aussergewöhnlichen Bestimmungen der Proportionen. Zeuge Winkelmann und Homer noch so laut für diesen Apoll, von

[24] Vi troviamo l'eleganza, l'accordo, e l'armonia de' contorni, e un carattere dominante si perfettamente eseguito, che non v'è differenza dal carattere d'un contorno a quello d'un altro, nè da quello d'una forma a quello d'un' altra, dalla maggiore fino alla minore estremità di un dito del piede. Quando io dico accordo delle forme, intendo dire, che se una forma convessa è grande, debbono esser grandi a proporzione tutte le forme convesse della figura, e lo stesso intendo delle concave, et delle rette; e siccome tutte le linee de' contorni si compongono dell' una, o dell' altra di queste tre, non può essere altra differenza tra essi contorni, che quella del carattere, che loro si dà. Per esempio, l'Apollo si compone tutto di linee convesse molto soavi, di angoli ottusi assai piccoli, e di pianure; ma vi dominano le convesse dolci. Dovendo il carattere di questa figura divina esprimer la forza, la nobilità, e la delicatezza, il suo autore ha dimostrata la prima coi contorni convessi, la seconda co' dritti, e la terza con le linee ondeggiate. Gli angoli ottusi, e le linee convesse formano la linea ondeggiata, e queste medesime linee convesse unite a inflessioni leggier monstrano la forza, ei nobilità. Refless. sopra Raph. etc. p. 150. 151. cf. Frammento sulla bellezza, 5. p. 87., wo von Apollo gesagt wird: in esso trionfa la simplicità de' contorni.

Wahrheit und Natur entblösst, ist er ein leeres Phantasiegebild.

Der ungerechteste und nichtigste Vorwurf von allen! —

Der Amerikaner West, selbst ein ausgezeichneter Künstler, war lange Zeit dem griechischen Ideale fremd geblieben. Er hatte noch nichts von einem homerischen oder winkelmannischen Gotte gesehen, aber, wie Wenige, Gelegenheit gehabt, die menschliche Natur in ihrer unverfälschten Frische und Derbheit kennen zu lernen. Die erste Antike, welche der amerikanische Künstler zu Gesicht bekam, war unser Apollo. Wie glaubt man, dass diese Statue, wenn jener Vorwurf gegründet ist, auf ihn müsse gewirkt haben? — Er wurde von Bewunderung hingerissen, und das Gegenbild, welches Apollo in seiner Seele hervorrief, war das — eines jungen amerikanischen Kriegers.[25] Wie? ein Gebilde aus dem „Reiche unkörperlicher Schönheiten," und ein halbrousseauischer Mensch aus den Urwäldern von Amerika! eine Gestalt, welche „die Musen zu umarmen suchen," und der uncultivirte Natursohn! dieser rundliche weichverschmolzene Ader- und Blut-lose Muskelbau, und ein Körper, der in den Armen der Natur, in den Uebungen der Jagd und des Krieges zur höchsten Kraft und Gewandtheit erstarkt ist! —

Wer würde die Lösung dieses Räthsels auf sich nehmen, oder nur für möglich halten, wenn es nicht wirklich in unsrer Statue gelöst wäre? Und das vermittelnde Band

[25] „Die vornehmsten Kunstkenner in Rom, sagte er (West), in deren Gesellschaft ich diess Allerheiligste der Kunst besuchte, waren begierig zu sehen, welchen Eindruck das grösste Meisterstück der bildenden Kunst auf einen Amerikaner machen würde, der noch nie die Ueberbleibsel der alten Kunst gesehen hatte. Von Bewunderung hingerissen, rief ich aus: Wie ähnlich einem jungen Krieger von Mohok! Das Erstaunen der Kunstkenner ging in Unwillen über, bis ich ihnen gezeigt hatte, wie viel Aehnlichkeiten zwischen der erhabenen Schönheit dieses griechischen Gottes und einem ungebildeten amerikanischen Wilden statt fänden." Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmackes 1795. I. p. 259.

dieser, dem Scheine nach, unvereinbaren Gegensätze, worin besteht es, wenn nicht in Wahrheit und Natur?

In unsrer einleitenden Schilderung hatten wir von dem vaticanischen Apollo noch als von einer Gestalt gesprochen, welche für den besondern Zweck dieser Stellung, dieser Bewegung willkührlich ersonnen sei. Und doch ist diese Bewegung so voll des Lebens, ja voll von einer Lebenskraft, welche den Beschauer selbst mit der sinnlichgeistigen Gewalt der Sympathie ergreift![26] Wo die Gestalt nicht durch und durch Bewegung, die Bewegung nicht ganz Gestalt ist, fühlen wir in alle Ewigkeit nur die ängstliche Regung einer Gliederpuppe, ein peinliches Zucken zwischen Leben und Tod. Der künstlichste Contrast der Glieder gegeneinander, die gediegenste Fülle der Muskeln, alles was sich zur Erklärung der Belebtheit unsrer Statue beibringen lässt, ist an sich nur todtes System, ein blosses Maschinenwerk. Scheint dieser Apollo wirklich zu schreiten, seine Brust zu athmen, sein Haupt eine Stätte des Geistes zu sein, so ist auch hier das Leben selbst die Bürgschaft des Lebens, jenes Lebens, welches in Werken der Kunst, wie in der Wirklichkeit nur nach den ewigen Gesetzen der Natur entspringen, und nur im Elemente der Wahrheit bestehen kann.

Mag es sein, dass die Wahrheit des vaticanischen Apollo nicht mit dem Finger nachweisbar vor Augen liegt, dass sie einer schärferen Kritik sogar sich zu entziehen scheint,

[26] Hören wir darüber das Geständniss eines Mannes, der gewiss von nichts weiter entfernt war, als von Kunstschwärmerei, den Verfasser des deutschen Robinson! „Wie oft habe ich schon über mich selbst lächeln müssen, wenn ich mich bei dem vergeblichen Bestreben ertappte, die Stellung des Uebermenschlichen, den göttlichen Blick, die kühne Haltung des Kopfes, den Trotz und die Zuversicht des Mundes nachzuahmen! Aber indem ich noch, meine Nichtigkeit fühlend, über das Kindische dieses Beginnens lache, werfe ich unwillkührlich die Linke schon wieder vor, die Rechte zurück, und recke mich von neuem gewaltsam aus, um die Grösse des Erhabenen in meiner Kleinheit nachzuäffen." J. H. Campe, Reise durch England und Frankreich. II. p. 260.

— auch die Wahrheit des Kunstwerks ist eine verhüllte; genug, wenn wir fühlen, dass es das Wehen ihres Schleiers ist, was uns entgegenathmet, wenn wir auch in diesem Gebilde die Nähe einer lebendigen werkthätigen Naturkraft ahnen. Auch das einfache, vom ersten unbestochenen Augenblicke abgelockte Geständniss eines wahrhaftigen Mannes, eines Künstlers, wie West, sei uns ein glaubwürdigeres Zeugniss für die naturtreue Gediegenheit des vaticanischen Apoll, als wenn der Anatom jede Faser seines Präparates in diesem Marmor wieder fände. Winkelmann wird darum keineswegs einer Selbsttäuschung oder absichtlichen Uebertreibung geziehen. Jeder dieser Männer erfasste am Apollo nur die eine der entgegengesetzten Seiten, in deren Vereinigung eben das Wesen dieser Statue und der Triumph ihres Meisters besteht. Einem überirdischen Bilde, das, wie man glauben sollte, nur ein Seher in träumerischer Verzückung zu schauen vermöchte, ist durch die Macht seiner innern Wahrheit das Recht der Wirklichkeit geworden. Eine Gestaltung, welche ausserhalb der physischen Möglichkeit zu liegen scheint, ist in den festen unverrückbaren Kreis der Natur getreten. Und, wie in der homerischen Welt auch das Wunderbare auf natürlichem Wege sich ergibt, so lehrt uns dieser Apollo selbst an das Wunder seiner Existenz und seiner Erscheinung glauben, und hört dadurch auf, ein blosses Wunder zu sein.

Für den Amerikaner West war also auch die Dimension der untern Extremitäten kein störendes Missverhältniss. Die langen Füsse des vaticanischen Apollo sind ja fast zum Sprüchworte geworden, — im Allgemeinen nicht gerade zum Nachtheil dieser Statue. Wenn auch Bemerkungen vorkommen, wie die, dass ein solches Verhältniss sich eher für einen Läufer eigne, so wird doch von Andern in eben diesem Verhältniss wieder etwas Uebermenschliches eingestanden.[27]

[27] z. B. bei Leuchs, von der Schönheit des menschlichen Körpers.

Nicht mehr als billig! — Der Kanon des Polyklet ist mit so vielen andern Schätzen des Alterthums zu Grunde gegangen, und aus den besten noch erhaltenen Statuen, auf welche allerdings sein Typus nachgewirkt haben mag, ist nichts so deutlich zu sehen, als dass er für die Griechen nur ein Gesetz war, ihre Freiheit zu sichern. Gewisse Künstler hatten sich ihr eignes System gebildet, welches dann wieder in der Hand ihrer Zeitgenossen und Schüler gar mannichfaltige Modificationen wird erlitten haben. Polyklet's Statuen hatten eine gedrungene Proportion;[28] Lysipp verkleinerte das Haupt, und machte den Körper schlank und geschmeidig.[29] Unter den Malern suchte Zeuxis in Haupt und Gliedern vorzugsweise nur Grösse auszudrücken.[30] Daher finden sich denn auch sicherlich unter allen noch erhaltenen Antiken nicht zwei, welche in ihren Verhältnissen vollkommen übereinstimmten. Wie weit sind die Kreise, welche die Natur selbst durchlaufen mag, bis sie aufhört, schöne Natur zu sein! Nicht nur dem Geschlechte und Alter, auch dem Individuum hat sie seinen eignen Kanon der Wohlgestalt zugemessen. Sollte ihre Schülerin, die bildende Kunst, engherziger zu Werke gehen? So gut der Grieche seinem Neptun eine breitere Brust, dem Herkules den stierähnlichen Nacken, ja der Minerva die männlich verengte Hüfte, dem Bacchus dagegen eine Annäherung an weibliche Bildung geben, endlich sogar Mann und Weib zu

Nürnberg, 1822. Dagegen Heinse: Sein kurzer, schlank und zartgeformter Oberleib zu den langen Beinen macht ihn zu einer ganz besondern Art von Wesen, und gibt ihm Uebermenschliches. Ardinghello III. p. 83.

[28] quadrata tamen ea (P. signa) esse tradit Varro. *Plin.* h. n. XXXIV. p. 650.

[29] Statuariae arti plurimum traditur contulisse, — —, capita minora faciendo, quam antiqui, corpora graciliora, siccioraque, per quae proceritas major videretur. id. p. 652.

[30] deprehenditur tamen Zeuxis grandior in capitibus articulisque. XXXV. s. 36. p. 692. cf. *Quint.* inst. or. XII. 10. p. 369.

einem neuen wunderbaren Doppelwesen verschmelzen durfte, eben so gut mochten auch die Schenkel eines Apollo um so viel erhöht werden, als der Charakter dieses Gottes es erheischte. Fügt sich doch die menschliche Gestaltenschönheit am leichtesten in diejenigen Modificationen eines absoluten Proportionkanons, durch welche sie an Höhe und Schlankheit gewinnt. Denn die Längendimension ist in der Structur des menschlichen Körpers die vorherrschende. Je höher und freier unsre Gestalt von der Grundfläche des Bodens emporstrebt, desto näher kommt sie dem Adel der menschlichen, der gottähnlichen Würde und Schönheit. Wir unsren Theils wünschten die Kluft nicht um vieles geringer zwischen physisch oder moralisch kriechendem Gewürme und diesem Apollo, dem schönsten, erhabensten Symbole der aufgerichteten Menschengestalt!

Was das Verhältniss des Hauptes oder der Gesichtslänge zum übrigen Körper betrifft, so ist im Wesentlichen nichts Ausserordentliches an unsrer Statue zu bemerken. Der sogenannte Koloss des Phidias auf dem Monte Cavallo ist z. B. noch schlanker gehalten;[31] ja man nahm hie und da keinen Anstand, den Apoll als das Muster der schönsten Verhältnisse anzuführen, als einen Kanon der vollendeten Jünglingsgestalt für Zeichner und Maler.[32] Auf keinen Fall ist seine

[31] Die Angaben variiren übrigens. Nach der gangbarsten hat der Apoll: 8. K. 1. P. 4. M. Der Koloss des Phidias: 8. K. 7. P. 3. M. Der farnesische Herkules: 8. K. 3. P. $3^1/_2$ M. Dagegen der Apollino: 7. K. 8. P. $4^1/_2$ M. Die mediceische Venus: 7. K. 7. P. 3. M. Vergl. *Volpato.* u. *Raff. Morgh.* principi del disegno. Nach *Andran*, les proportions du corps hum. Paris 1683, hat der Apoll nur 7. K. 3. P. 6. M. Vergl. auch Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. Leipzig, 1762. p. 517. ff. *Clarac,* sur la Venus de Milo p. 11. (Nach letzterem hat die Diana von Versailles 9. K.) Siehe auch Camper, über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge, übersetzt von Sömmering. p. 33. und über das Verhältniss der Breite zur Tiefe. p. 37.

[32] A la figure entière il faut dans sa portée
De sa tête huit fois la grandeur répétée.

Längendimension bis zu dem Extrem einer dürftigen Unform getrieben. Wirklich wird schon durch die nichts weniger als kleinlichen Verhältnisse der Breitendimension im Verein mit der grossen Anlage der Muskeln die Schlankheit dieser Gestalt zur Gediegenheit gemässigt und ineinandergedrängt. Daher kommt es auch, dass die Bewegung derselben, der hohen Füsse ungeachtet, und bei aller Leichtigkeit, so gehalten und männlich fest erscheint. Selbst die materielle Dimension der ganzen Statue stellt sich dem Auge grösser als sie in Wirklichkeit ist, in erhabener Kolossalität, dar.

Es hat nicht an Kunstkennern gefehlt, welche die Dimension der Füsse auf perspectivische Gründe wollten zurückgeführt sehen. Sie nahmen an, dass der vaticanische Apollo ursprünglich sehr hoch aufgestellt gewesen, und schlossen daraus, dass jenes Uebermass dann durch Verkürzung müsste verschwunden sein. Die Voraussetzung ist unbestreitbar, aber die Folgerung falsch. Mit den untern Extremitäten hätte sich auch der Oberleib verkürzt, ja dieser seiner grössern Entfernung vom Boden wegen, noch merklicher; und das Missverhältniss wäre zum mindesten dasselbe geblieben. Sollte wirklich nach Abzug alles dessen, was der idealen Bildung eines Apoll zukommt, und, wie wir bemerken werden, noch auf einem andern Wege auszugleichen ist, immer noch mehr übrig bleiben, als sich mit der sonstigen Trefflichkeit der Statue vertragen will, so wären auch die übrigen Verhältnisstheile unsrer Statue nicht ausser Acht zu lassen. Genauen Messungen zu Folge ist z. B. auch die Parthie von der Spaltung der Füsse bis zum Nabel, und die nächste bis zum Brustbein, jede um ein Verhältnisstheil länger gehalten, als sich diess gewöhnlich in der Natur oder

C'est ainsi qu'Apollon, l'oracle des beaux arts,
Le prescrit à l'artiste en charmant ses regards.
Watelet.

an andern Statuen findet.[33] Demnach wären an diesen Theilen die verlängerten Dimensionen der Füsse fortgesetzt, die untern Extremitäten unsres Apoll nicht so wohl verlängert, als der obere Theil der Statue verkürzt. Statt nun anzunehmen, die Statue sei für einen höhern Standpunkt bloss darum berechnet, damit sie diesen wieder vernichte, und sich durch perspectivische Täuschung mit dem Beschauer auf ein und dieselbe Grundfläche stelle, statt dessen stünde eher zu vermuthen, dass sie bestimmt war, diesen höheren Standpunkt zu anticipiren, an sich selbst darzustellen. Wir sollen den Gott nur über uns hinschreiten sehen.

Misslicher steht es, dem Anschein nach, um die Ungleichheiten oder Fehler, welche sich gegen das Maas der symmetrischen Theile am Apollo finden sollen. So heisst es, der linke zurückgesetzte Fuss sey länger als der rechte. Man will durch sorgfältige Messung die Minuten des Ueberschusses gefunden haben.[34] Die neueste Rechtfertigung dieser Ungleichheiten, von der Nothwendigkeit hergeleitet, bei Marmorbildern alles recht fest zu stellen, ist nicht annehmbar;[35] denn der linke zurückgesetzte Fuss ruht nur mit den Zehen auf, und wird durch einen Untersatz festgehalten. Auch trägt eine nur um wenige Minuten engere oder weitere Oeffnung der Füsse nichts dazu bei, ein Marmorbild, wenn es wie unseres construirt, und schon durch eine beträchtliche Seitenhülfe gestützt ist, fester zu halten. Zum guten Theile mag übrigens das gerügte Missverhältniss nirgend vorhanden seyn, als in der Unwissenheit gewisser Beschauer. Der linke Schenkel muss, wenn er naturgerecht gebildet ist, länger erscheinen als der rechte. Durch das

[33] Nach *de Piles'* Bemerkung vergl. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. p. 541. *Millin*, dictionnaire des beaux arts. III. p. 389. 390.

[34] Nach *Andran* (l. l. préface) beträgt der Ueberschuss des linken Fusses ungefähr 9. M. Eine genauere Angabe im *Mus. Napol.* I. p. 46.

[35] S. Tölken, über das Basrelief. p. 150. *

Vorschieben der Patella, welches bei der Beugung eines Fusses entsteht, verlängert sich nothwendiger Weise die Dimension desselben.[26] Dagegen ist, die Statue vom Rücken gesehen, ein wirkliches Missverhältniss zwischen dem Unterschenkel zum Oberschenkel des linken Fusses nicht zu läugnen. Die Kniekehle ist viel zu hoch gestellt. Ueberhaupt verträgt diese Seite keine strengere Kritik. Der Eindruck unter dem linken Wadenmuskel sollte schwächer seyn, und von diesem Punkte an bis zur Ferse verräth sich in der ganzen Bildung des Fusses ein gewisses Schwanken, eine weichliche Unsicherheit der Form. Die Ferse endlich ist mangelhaft gebildet, und der linke Schenkel eine einzige ungesonderte, schwerfällige Masse.

Ein und das andre ist zuverlässig auch hier dem Aufsteller und Restaurator beizumessen. Doch soll uns auch das übrige den Werth des vaticanischen Apoll nicht abermals verdächtigen. Wem ist es entgangen, dass unsere Statue, jene kleinen Störungen ganz bei Seite gestellt, schon was ihren Gesammteindruck betrifft, von verschiedenen Seiten betrachtet, von ganz verschiedener Wirkung ist? Mit jedem neuen Standpunkte zeigt sie neue Schönheiten, aber auch neue Abnormitäten. Dem Beschauer, der von jenen angezogen, von diesen abgestossen wird, theilt sich ein gewisses unruhiges Verlangen nach einer endlichen vollen Befriedigung mit. Er ahnet mehr nur die Nähe eines vollkommenen Kunstwerks, als dass er der unmittelbaren Gegenwart desselben versichert wäre.

Die ganze Rückseite des Apollo ist als nicht vorhanden zu betrachten, und alle übrigen Profile dienen nur dazu, um uns auf ein einziges zurückzuführen. Niemand wird den Apollo z. B. bloss von dem Standpunkte aus gezeichnet

[26] H. Meyer, dem man doch ein geübtes Augenmaass zutrauen darf, findet den Unterschied unmerklich. Er beträgt demnach vielleicht gerade nur so viel, als die Beugung des Fusses erfordert.

wünschen, wo die rechte Seite der Statue ganz in's Profil gerückt ist. Die schöne Bildung des Rumpfes, die freie Wölbung der Brust, die grosse Ausbeugung der Rippen, die Sauberkeit des Serratus wird auf keinem Standpunkte so sichtbar wie auf diesem. Aber wie beleidigend für das Auge ist schon die blosse Wendung des Hauptes! Das Angesicht ganz abgekehrt, dann der Hals wie verdreht, der rechte Fuss vom Baumstamme verdeckt, das Ganze verschoben und zerstückelt.

Treten wir etwas weiter vor! Der Baumtronk weicht zu unsrer Linken zurück, und lässt den rechten Fuss zum Vorschein kommen. Die Höhe desselben, mit dem Stamme des Körpers verglichen, ist nun wirklich zum störenden Missverhältniss geworden. Diess mildert sich, je weiter wir uns gegen die linke Seite der Statue fortbewegen, aber nur, um neuen, immer mehr empfindlichen Störungen Platz zu machen. Ganz besonders gilt diess von der Seite, auf welcher man in unsren Antikensälen den Gypsabguss der Statue ungeschickter Weise, gewöhnlich zuerst erblickt: das Gesicht im Profil, der rechte Fuss en face. Mit der Schönheit des Hauptes, welche hier durch die Schärfe und Bestimmtheit der Profilansicht in höchster Klarheit hervortritt, steht schon die Bildung des Halses im grellsten Widerspruche. Der sogenannte Kopfnicker (sternocleidomastoideus) ist nicht bestimmt genug hervorgehoben. Wenn auch dieser Muskel in der Natur, ehe er sich in seine zwei Portionen theilt, eine ziemliche Fläche erreicht, und dem grössten Theile nach von dem, übrigens sehr dünnen, obersten Halsmuskel (dem latissimus colli) bedeckt ist, so zeichnet er sich doch immer mit der grössten Bestimmtheit und Schärfe ab. Ueberdiess hat sich an diesem Theile der Statue ein falscher Schatten gebildet. Es hat den Anschein, als wäre der Muskel, statt am Hinterhauptbeine, mit breiter Fläche an der Maxilla angesetzt. Und nun trete man erst in die gehörige Ferne

zurück! Das Profil des Angesichtes zeichnet sich schlecht, gegen die Wendung des Körpers gehalten; unzusammenhängend, abgerissen. Mehr noch! der Kopf ist auffallend zu weit gegen die rechte Schulter hin gestellt, das linke Schlüsselbein um ein sehr beträchtliches Stück länger als das rechte. Ein Versuch, Muskulatur und Knochenbau des Apoll auf dieser Seite mit anatomischer Genauigkeit in's Einzelne auszuzeichnen, gelang in allen Theilen; um Brust und Hals scheiterte er gänzlich. Der Brustmuskel, besonders der rechte, hat überdiess nicht Masse genug; der Thorax selbst scheint eingehaucht, engherzig. Man begreift nicht, wie Herder z. B. so viel Wesens von der Brustwölbung des Apollo machen konnte. Der rechte Arm starrt ungeschickt, linkisch vom Körper ab, und die ganze Stellung der Statue hat etwas Aengstliches, Unsicheres in der Haltung der Füsse und des Rumpfes; man weiss den Schwerpunkt nicht zu finden.

Doch warum so lange bei diesem Trugapoll verweilen, statt den wahren zu suchen? Wenden wir uns dem Standpunkt zu, auf welchem unsre Statue einzig und allein betrachtet sein will! Alle früher nur vereinzelten Schönheiten strahlen hier in Einen Punkt zusammen, und was missfällig war, verschwindet. Es ist diess die Seite, gegen welche der linke Arm gerichtet ist. Man muss sich aber hüten, nicht so weit rechts zu treten, dass der bezeichnete Arm zu stark verkürzt wird, und der Punkt, wo der Mantel an den Leib anschliesst, zum Vorschein kommt. Auch darf die Rippenwölbung vom rechten Arme höchstens den obern Rand des Biceps verdecken. Der Baumtronk, welcher hier nur störend, dort zum mindesten überflüssig war, ist nun vollkommen an seiner Stelle. Die einfachen Linien und Wölbungen des rechten Fusses werden nur noch kräftiger von der rauhen Oberfläche des Stammes hervorgehoben; ja es dient dieser unsrem Auge zu einem Anhaltspunkte, an welchem das Vorüberschreiten und Verweilen des Gottes erst recht

veranschaulicht wird. Die hohe Dimension des rechten Fusses, — der linke tritt ohnediess in den Hintergrund — gehört nur noch der erhabenen Architektonik einer göttlichen Gestalt zu. Die linke Seite des Rumpfes, welche mit jenem rechten Fusse durch grosse, gleichstarke Schattenmassen in ein Wechselverhältniss getreten ist, wird durch das Emporquellen der Brust und der linken gehobenen Schulter zu einer Höhe und Grösse entfaltet, welche das Auge mit der Dimension jenes Fusses vollständig aussöhnt. Durch das Emporgestreckte der linken Seite des Rumpfes wird auch die Einbeugung der in's Licht gestellten, entgegengesetzten Seite um so fühlbarer, und der Blick überredet, den Theil des Uebermasses am rechten Fusse auf Rechnung des über ihn eingebogenen, und darum verkürzten Rumpfes zu schieben. Auch die oben gerügte Stellung des Hauptes wird nicht augenfällig. Schon die zahlreich zusammengedrängten Falten des über die Schulter geschlagenen Mantels lassen, so zu sagen, ein mühselig nachmessendes Auge gar nicht zur Besinnung kommen. Die schräge Senkung der grossen Linie von der gehobenen linken Schulter bis zur gesenkten rechten hinab, die Masse der linken Brust, verglichen mit der Dürftigkeit der rechten, die Fülle der Drapirung hier, und dort der nackte schlanke Oberarm, alles diess stellt sich nicht als ungehörige Verlängerung und Verstärkung der linken Seite, sondern als ganz natürliche perspectivische Verkürzung der rechten dar. Nun wird auch begreiflich, warum dem rechten Deltamuskel etwas von seiner natürlichen Masse genommen ward. Es galt, ihn mehr in den Hintergrund zu bringen; die Rückwärtswendung des Rumpfes eindringlicher zu machen. Von diesem Standpunkte aus offenbart sich endlich auch der Ausdruck des Kopfes in seiner ganzen seelenvollen Stärke, und der Contrast der Glieder, die schwebende Haltung des Rumpfes, enthüllt die volle höchste Beweglichkeit der Gestalt. Eben diese vom Wechsel des

Augenblicks bewegte Bildung aber macht uns auch glauben, dass in ihr das strenge Ebenmass der ruhigen Gestalt gar nicht zum ruhigen fixirten Anschauen gelangen konnte. Dieses leichte veränderliche Spiel der Glieder, überreden wir uns, hat ein ähnliches der Verhältnisse herbeigeführt, aber der nächste Moment, eine leichte Wendung des Rumpfes wird uns mit dem Anblick der geregeltsten Wohlgestalt erfreuen.

VIII.

Νήπιε, μηκέτι ταῦτα νοήματα φαῖν' ἐνὶ δήμῳ.
Οὐ γάρ τις Τρώων ἐπιπείσεται· οὐ γὰρ ἐάσω.
(Hom.)

Der kürzeste Weg, alles, was am vaticanischen Apoll in Absicht auf Zeichnung, Anatomie, Charakteristik und dergleichen mangelhaft scheint, ein für allemal zu beseitigen, wäre die Behauptung, dass wir in dieser Statue nur die Copie eines weit trefflicheren Originales besitzen. Durch eine Entdeckung unsrer Tage ist dem Zweifel an der Originalität des vaticanischen Apoll eine wichtige Stütze geworden. Gewissen Kennern wollte es nämlich bedünken, dass die Anlage des vaticanischen Apoll im Ganzen, wie die Behandlung einzelner Theile, nicht dem technischen Charakter eines Marmorbildes entspreche, dass eine Figur wie diese ursprünglich für ein andres Material müsse bestimmt gewesen seyn. Mit Einem Worte, man stellte die Hypothese auf: die Originalstatue, welche in der unsern copirt worden, war nicht aus Marmor, sondern aus Bronce.

Was schon den blossen Kunstfreund für die Annahme dieser Hypothese stimmen mag, ist, nächst dem Untersatze des linken zurückweichenden Fusses, der Baumstamm, welcher dem rechten Fusse, und mit ihm zugleich dem ganzen Marmorbilde zur Stütze dient. Ohne diese, blos durch das

Material bedingten Aussenwerke, würde die leichte Stellung unsrer Statue noch viel frappanter sein. Der Gott schiene wirklich den freien Luftraum zu durchschweben; kein Oelbaumstumpf erinnerte mehr an den niederen Bedarf der „nahrungsprossenden Erde.“ Durch Feinheit des Gusses konnte die Statue, wenn sie aus Bronce gefertigt war, sich selbst im Gleichgewicht erhalten. Im äussersten Falle waren im Innern des Werkes Hülfen anzubringen, welche, dem Auge des Beschauers verborgen, denselben Dienst leisteten, ohne durch die lästige Mahnung an das prosaische Bedürfniss des Materials und der Technik die eigentliche Kunstanschauung zu vergällen. Wirklich finden wir unter den Beweisen der Hypothese vor allen diese Marmorstützen aufgeführt.[1]

Dagegen lässt sich im Allgemeinen nichts erinnern. Die entschiedenen Vortheile, welche der Bildgiesser vor dem Marmorbildner voraus hat, wird Niemand bestreiten wollen. Die im höchsten Grad excentrisch gestellten Bilder der Alten, ein myronischer Diskuswerfer, ein Apoxyomenos des Polyklet, der Kairos des Lysippus waren aus Erz. Ueberhaupt hatte es der Grieche zunächst wohl der Bildgiesskunst zu verdanken, wenn die Plastik wirklich zu einer Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung durchdrang, welche seinen Wünschen gemäss war. Schon die Füsse der dädalischen Schnitzbilder waren getrennt; das erste schreitende Bildwerk aber aus gewichtigerem Material, das erwähnt wird, war vermuthlich der Apollo, welchen Telekles und Theodorus, die Erfinder des Erzgusses, gefertigt hatten.[2] Gewiss wissen

[1] Il observe (Visconti), que le pied gauche a eu besoin dans le marbre d'un support, qui en diminue la légereté, et qui n'aurait pas été necessaire dans une statue de bronze, que la beauté de la cuisse et de la jambe droite frapperait d'avantage, ci ces parties ne tenaient pas au tronc d'olivier; dont l'artiste n'a pu se passer dans une figure de marbre. n. 2. zur Erklärung im Musée par *Bouillon*. Ap. de Belv.

[2] Vergl. über dieses merkwürdige Bild Böttiger's Andeut. p. 53.

wir, dass die äusserst wichtige Regel, alle Statuen, auch die nicht ausschreitenden, nur auf Einem Fusse ruhen zu lassen, von einem Statuaren herrührte, dem Polyklet von Sicyum. Einem Statuaren also gehört die Neuerung, welche die Statue eigentlich erst zur griechischen erhebt, indem sie auch in die Ruhe Bewegung bringt.[3] Waren aber diese und ähnliche Verbesserungen nur für die Bildgiesser, mit ihnen etwa noch für Plasten und Xyloglyphen fruchtbringend, für den Marmorbildner aber verloren? Haben wir uns diesen in seinen Marmorbrüchen, wie in den Latomien von Syrakus festsitzend zu denken, während die Statuaria, und ihre mehrbegünstigten Schwesterkünste in stetem Fortschritt begriffen, ihre Bilder zu immer freierer Bewegung zu entfesseln strebten? Was wenigstens die Regel des Polyklet betrifft, so liegt es am Tage, dass auch der Marmorbildner in ihr ein unverbrüchliches Gesetz erkannte.

Bei allen griechischen Marmorstatuen, welche wir besitzen, bei allen, keine ausgenommen, ist der Schwerpunkt

und besonders Thiersch's Epochen I. p. 26. mit den hier angeführten Stellen. Dass der genannte Apoll aus Erz war, ist zwar nicht zu beweisen, aber sehr wahrscheinlich. Die Art, wie beide Künstler dieses Bild, von einander getrennt, verfertigt haben sollen, ist kaum bei einem anderen Materiale denkbar, als einem solchen, das sich auf's genaueste mechanisch in eine gegebene Form fügt.

[3] Proprium ejusdem (Polycleti) ut uno crure insisterent signa, excogitavisse. *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 650. Ich sagte im Text: auch die ruhigstehenden; denn mehrere Bilder, welche dem Styl nach zu schliessen, vor Phidias und Polyklet gehören, haben die Füsse geöffnet, und zwar schon so, dass der Schwerpunkt auf einen übertragen ist. Diese müssen dann auch sammt und sonders, wenn Plinius' Angabe Sinn haben soll, für schreitend genommen werden, wie der früher angeführte barberinische Apollo, die Minerva in Dresden, und die wahrscheinlich noch ältere in der Villa Albani. (S. die Abbildung bei Winkelmann. Alte Denkmäler, Nro. 17. opp. VII. t. 4. A.) In allem, was leichtere Bewegung betrifft, waren die Statuaren den Skulptoren vorangegangen. Erst liessen sie die schreitenden Bilder nicht mehr nach Art der ägyptischen gleichmässig auftreten, und die Marmorbildner ahmten diess nach, bis endlich Polyklet den bezeichneten Stand zum Gesetz für alle Bilder erhebt.

auf Einen Fuss übergetragen. Schon diese Aneignung des Vortheils einer fremden Technik lehrt deutlich genug, dass jene Eris, welche Hesiod die gute nennt, auch vom Kreise der Kunst nicht ausgeschlossen war. Der Nachbar beneidete auch hier den Nachbar, der Künstler den Künstler.[4] Die Marmorbildnerei einzig und allein auf das beschränkt, was sie mit vollkommen ungefährdeter Sicherheit und Bequemlichkeit, mit Verschmähung jeder helfenden Stütze zu leisten vermag, würde endlich von ihrer geschmeidigen Nachbarkunst ganz und gar verdrängt worden sein, und diess um so sicherer, je mehr die Plastik im Laufe der Zeit an Mannichfaltigkeit des Kunststoffes, die Statue an Regsamkeit gewonnen hatte.

Die moderne Kunst erschöpft sich in Ersinnung von Mitteln, jede Stütze der Nothdurft, wenn sie durchaus nicht entbehrlich ist, doch so viel als möglich zu bemänteln. Tausend Zufälligkeiten werden erkünstelt; ein Gewand muss der Schulter entsinken, ein Pferdeschweif in der Erde Wurzeln schlagen, um Ross und Mann im Gleichgewicht zu halten, und was dergleichen Nothbehelfe mehr sind. Es herrscht hier im Grunde dieselbe Aengstlichkeit, welche einen Zephyr, oder, im Nothfalle, Sturm und Wetter zu Hülfe ruft, um durch das Ende eines Schleiers oder den Zweig eines Strauches sowohl die griechische Nacktheit, als das paradiesische Feigenblatt zu umgehen. Dem Marmorbilde den nöthigen Halt zu geben, wussten auch die griechischen Künstler gewisse Zufälligkeiten zu benutzen. Oft ist es erfreulich zu sehen, wie glücklich und naiv der niedre Bedarf der Handwerkstechnik zu einer gewissen Kunstfreiheit geadelt ist. Wo sich aber die Gelegenheit hiezu nicht ungesucht, von

[4] — — — — *ζηλοῖ δέ τε γείτονα γείτων*
Εἰς ἄφενον σπεύδοντ'· ἀγαθὴ δ' ἔρις ἥδε βροτοῖσι.
Καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων.
Opera et dies v. 23. ff.

selbst anbot, verschmähte der Grieche jede Kunstsophisterei, und ging offen und ehrlich zu Werk. Der nächste beste Baumstamm, ein Balken mit Querbalken versehen, that in den meisten Fällen den gewünschten Dienst; und eben diese geniale Gleichgültigkeit, ob die Stütze sich als Stütze verrieth oder nicht, ist der unzweideutigste Beweis, wie wenig der Marmorbildner dem Statuaren allein den Kranz einer fessellosen Bewegung zu überlassen gesonnen war.[5] Die Gestalt des Bildners sollte nicht als Marmor- oder Erzfigur sich bewegen oder ruhen, sondern als Gestalt, und die derben Forderungen des Materials wurden meistens eben so derb, d. h. blos materiell befriedigt, gleichsam um den lästigen Mahner nur los zu werden, und für höhere Zwecke freie Bahn zu gewinnen.

Wir besitzen Marmorbilder, welche unbezweifelt Copien berühmter Broncen sind; unter ihnen der schon früher angeführte Raub des Ganymedes nach Leochares. Die Construction dieser Gruppe widerspricht direct aller gesunden Vernunft einer Marmorpraktik unserer Tage.[6] Doch ist in solchen Werken sicherlich weder ein seltnes Beispiel von Copisten-Unverstand zu sehen, noch eine poetische Licenz, welche die Toleranz des Griechen etwa nur dem Copisten zugestanden hätte. Die Idee eines grossen Meisters kehrte in Griechenland in gar mannichfachen Hüllen des Materiales wieder. Der Jupiter des Phidias aus Gold und Elfenbein war das Musterbild dieses Gottes für Statuaren und Marmorbildner, und wie manche berühmte Statue mag selbst von den ausgezeichnetsten Meistern einer fremden Technik auf's treuste nicht blos nachgeahmt, sondern copirt worden sein!

[5] Gleiche Freiheit erlaubten sich die alten Bildner auch bei einzelnen Theilen der Statuen; vergl. Winkelmann, Gesch. d. K. opp. V. p. 102. ff.

[6] Streng genommen auch der Broncetechnik, der Plastik überhaupt. Man sieht da wieder recht, wie weit die Griechen über die natürlichen materiellen Schranken der bildenden Kunst hinauszugehen sich erlaubten.

Dass die verschiedenen Arten, dem Marmorbilde durch Stützen zu Hülfe zu kommen, zuerst von den Copisten und Nachahmern berühmter Broncen angewendet wurden, lässt sich vermuthen. Gewiss aber blieben sie nicht blos auf diese beschränkt; jene Pfeiler und Baumstämme waren nicht wie Marksteine hingestellt, um es dem antiken Kunstfreunde bemerkbar zu machen, dass er nunmehr an den Kunstbezirk der Marmorcopisten — nach Bronceoriginalen gelangt sei. Das Auge hatte sich bald an diese Beiwerke gewöhnt, und was die Noth herbeigeführt, blieb in der Folge nicht etwa blos eine stillschweigend gebilligte Ausflucht genannter Copisten, sondern wurde stehender Typus der gesammten Marmortechnik. Wer hätte sonst auch die gelungenste Uebertragung eines Erzbildes in Marmor nur eines Blickes gewürdigt? — Ist ein stützender Baumtronk untrügliches Zeichen eines Vorbildes aus Bronce, so stehen in unseren Antikensälen nichts als Broncecopien, so gehören in diese Classe alle Statuen, welche nach der Regel des Polyklet gestellt sind, auch die ruhigstehenden, die Statuen in freierer Bewegung ohnediess, unter diesen oben an der Borghesische Fechter, und zuletzt erst der vaticanische Apollo. Denn an diesem ist ja der Baumtronk, selbst für unser verwöhntes Auge, nicht nur nicht störend, sondern sogar erfreulich durch Bedeutsamkeit und malerisch plastische Wirkung. Es gehört, man weiss nicht was dazu, um in ihm gleich von vornherein die Marmorstütze und nichts als diese zu erkennen. Wem in aller Welt kann der vaticanische Apollo vorkommen, wie wir ihn bei Boissard beschrieben finden: „Apollo Pythius, so auff einem stumpfen Baum liegt, um den wickelt sich ein schupffigt Schlang mit vielen Ringen!“[7] An sich betrachtet ist der Baumtronk freilich Stütze — aber

[7] *Boissard*, topogr. urbis Romae, übersetzt durch *de Bry* (Frankfurt, 1681). p. 9. Im lateinischen Originaltext: Apollo Pythius, qui trunco arboris nititur. p. 13.

nun wird auch die mediceische Venus für eine Bronceсopie zu erklären sein; denn aller Bedeutsamkeit ungeachtet, welche der Delphin zu ihren Füssen haben mag, schützt diesen nichts gegen den Vorwurf, an sich betrachtet, eine blosse Krücke der Nothdurft zu sein. Die Amorinen am Seethier, wenn sie ächt sind, erhöhen strenggenommen sogar den Verdacht eines Bronceoriginals. Sie verrathen das ängstliche Bemühen des Copisten, durch so viel Bedeutsamkeit als möglich das scharfspähende Auge der Kritik zu blenden. Der Künstler ist, wie ein schlechter Dichter, erst da recht tiefsinnig geworden, wo Sinn und Verstand ihm ausgegangen war.

Was die Schwierigkeiten betrifft, welche dem Marmorbildner entgegenstehen, wenn er der gefügigen Bronce nahe zu kommen beabsichtigt, so mag darunter eine und die andere zu den unüberwindlichen gehören. Nur dass man den alten Künstlern Griechenlands, wo auch die handwerksmässige Praktik der Kunst im langsamen und ununterbrochenen Fortschritt zum Bessern durch Familien und Schulen, von ganzen Jahrhunderten zu Jahrhunderten sich vererbte, keine geringere technische Wissenschaft zutraue, als mancher moderne Künstler an den Tag gelegt hat. Das Material muss dem Künstler, nicht dieser jenem gehorchen.[8] Was hat Michelangelo, was hat Bernini nicht alles dem Marmor bieten dürfen![9] Von einem muthigen Spiele mit der Sprödig-

[8] So sagt Falconet von der Forderung, dass der Künstler sich nach den Dimensionen des Marmors bequemen müsse: Ce seroit trop étendre ces loix, si on disoit, que la sculpture ne peut se livrer à l'essor dans ses compositions, par la contrainte où elle est de se soumettre aux dimensions d'un bloc le marbre. Il ne faut que voir le gladiateur et l'Atalante: ces figures grecques prouvent assez, que le marbre obéit, quand le sculpteur sait lui commander, *Reflex. sur la sculp.* opp. I. p. 20.

[9] Diesen Ruhm hat dem Bernini noch Niemand streitig gemacht. Man vergleiche auch nur seine berühmte Gruppe: Apoll und Daphne bei *Cicognara*, storia della scult. III. tav. 1.

keit des Materials, von jener Eitelkeit, welche vielleicht zufällig ein Kunstwerk zu Stand bringt, wo es ihr eigentlich nur um ein Kunststück zu thun war, mögen die griechischen Künstler freigesprochen werden. Brauchten sie aber darum weniger Meister der Technik zu sein, weil diese Meisterschaft für sie nur das Mittel einer höheren war?

Uebrigens fehlt es gar nicht an den unzweideutigsten Nachrichten von Marmorbildern, in welchen der Künstler durch excentrische Stellungen, oder auch durch eine Vielheit feiner Einzelheiten, der gewichtvollen Masse, wie der Gebrechlichkeit des Materiales, Trotz geboten hatte. Aus Marmor war die Löwin des Arcesilaus, von spielenden Liebes-Göttern umgeben,[10] aus Marmor waren die Mänaden und Thyaden des Praxiteles,[11] der Kampf des Herkules mit Antäus von demselben Künstler,[12] das Ringersymplegma des Cephisodot, Pan und Olympus von Heliodor; aus Marmor die Nymphen von Centauren getragen in der Sammlung des Asinius Pollio.[13] Plinius erwähnt einer Quadriga, Ross und Wagen samt Apoll und Diana, alles aus einem einzigen Steine;[14] eine andre Gruppe, Zethus, Amphion und Dirce, samt Stier und Strick, aus einem Marmorblock.[15] Statuen-

[10] Arcesilaum quoque magnificat Varro, cujus se marmoream habuisse leaenam tradit, aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii e cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. *Plin. h. n.* XXXVI. s. 4. p. 731. Man vergl. mit diesem Werk in technischer Beziehung den von Genien umlagerten Nil. *Mus. Pio-Clem.* I. t. 37.

[11] *Plin. h. n. l. l.* p. 727.

[12] ἡ πρὸς Ἀνταῖον πάλη. Zwar in einem Giebelfeld, gewiss aber vollkommene Statue. *Pausan.* IX. 11, 6. p. 581.

[13] *Plin. l. l.* p. 730. p. 729. Mit Gruppen, wie diese Centauren mögen gewesen sein, kann verglichen werden der eine Nymphe entführende Triton. *Mus. Pio-Clem.* I. t. 33.

[14] Quadriga currusque, et Apollo ac Diana ex uno lapide. *Plin.* p. 730.

[15] Zethus et Amphion ac Dirce et taurus, vinculumque ex uno lapide. p. 729. (Ein Strick aus Stein, wie so ganz unplastisch! —) Man muss

trümmer auf dem Campidoglio lehren uns, dass die Alten in Marmor nicht minder riesenhafte Kolossen zu bilden wagten, als in Erz.[16] Noch heut zu Tage blickt der Wandrer staunend zu den beiden Rossebändigern auf dem quirinalischen Hügel empor, — Kolossen, deren Grösse der Formen und Kühnheit der Stellung schwindelerregend ist. Und besitzen wir, damit auch die Möglichkeit jener Marmorcompositionen, welche Plinius nennt, beglaubigt sei, nicht noch die Gruppe des Laokoon und seiner Söhne? Wäre das Wunderwerk des rhodischen Triumvirates untergegangen, was würden wir sagen, wenn es ausführlich in irgend einem Alten, etwa im Plinius, beschrieben stünde, so wie wir es jetzt noch vor Augen haben? Wenn wir da hörten von einem Manne in wilden Zuckungen des Schmerzes, mit den Armen ringend, die Brust emporgehoben, das Gewand der Schulter entsunken; von einem Knaben, welcher kaum mit der Spitze des Fusses die Erde berührend, frei zu schweben

es mit der Angabe, dass diese Gruppen aus einem einzigen Blocke waren, freilich so genau nicht nehmen. So ist es von Laokoon erwiesen, dass er aus mehreren Stücken zusammengesetzt ist. Vergl. *Musée Napoleon*. II. p. 136, 137. Doch aber beweisen diese Schilderungen, wie viel der Bewunderung würdiges in jenen Werken schon durch die blosse Technik geleistet war. Der Mensch sieht gerne, wo alles Mögliche geschehen ist, auch das Unmögliche erreicht. Dahin gehört offenbar auch die wunderliche Sage, dass in den Marmorbrüchen von Paros durch die blosse Spaltung eines Marmorbrockens das Bild eines Silen entstanden sei. Gleba lapidis unius cuneis dividentium soluta, imaginem Sileni exstitisse. *Plin. l. l. s.* 5. p. 725. Aehnliches erzählt Cicero nach Karneades von den Steinbrüchen auf Chios, *de divinat.* I. c. 13. Dabei ist nicht zu übersehen, dass der parische Marmor bei den Griechen der beliebteste, Chios aber der Sitz der ältesten Schule von Marmorbildnern war. *Plin. l. l.* p. 724. Der Sinn der Sage ist doch wohl nur die Fügsamkeit des Marmors, und die unbedingte Macht, mit welcher der Künstler über denselben gebietet. Wem fällt hier nicht Michelangelo ein, der mit unbarmherzigen Streichen auf den Marmor eindrang, indem er, wie erzählt wird, behauptete, die Statue stecke schon fertig im Steine, und brauche nur befreit zu werden?

[16] Siehe die im vorigen Abschnitt angeführten Anmerkungen zu Winkelmann opp. V. p. 594.

schien; wenn wir hörten von diesem Auseinanderfliehen und Zusammendrängen der bewegtesten Glieder, von zwei Schlangenleibern, die in grossgewölbten Schwingungen hier sich um Glieder schnüren, dort frei durch die Luft sich wälzen und endlich Vater und Söhne zu Einem Knoten verstricken: was würden wir sagen? Wahrscheinlich nichts, und nur bedauern, dass diese chimärische, ohne alle Kenntniss des Materials und der Technik, ohne alle Berücksichtigung dessen, was in Marmor möglich und unmöglich, entworfene Schilderung, nicht etwa bei Paläphatus oder Kallistratus, sondern im Plinius zu lesen stehe. Vergleichen wir die Gruppe des Laokoon oder die Angabe des Plinius von untergegangenen Marmorwerken mit dem vaticanischen Apollo, wo ist hier in Absicht auf Technik etwas ausserordentliches? Eine männliche Gestalt, welche schreitet, mit dem Anstand, der Kraft und Leichtigkeit eines jungen Gottes schreitet, das ist Alles. —

Zur näheren Bekräftigung der Hypothese, welche uns beschäftigt, wird besonders die Drapirung des vaticanischen Apollo angeführt, dieser schwere weitentfaltete und über dem Arme in einem schmalen Streifen niedersinkende Mantel. Solche Parthien in Marmor zu bilden, ist Schwierigkeiten unterworfen. Die Sprödigkeit des gebrechlichen Materials erschwert es ausserordentlich, dem Gewande die gehörige Leichtigkeit zu geben; und der vorsichtige Bildner sucht Parthien der Art, welche, auf's höchste gelungen, doch nur entfernt der Leichtigkeit eines natürlichen Stoffes nahe kommen, misslungen aber, die ganze Statue verderben können, lieber zu umgehen. Auch wird bemerkt, dass die Faltenlage an der Rückseite des vaticanischen Apoll auf keine Weise der Vorderseite entspricht.[17]

[17] On peut observer aussi que la chlamyde de ce Dieu semble être conçue originairement pour une statue de métal, elle est simple; et dans le marbre, pour ne pas trop amincir cette matière plus fragile, on a été

Wie behutsam wird aber wohl Skopas jeder gefahrvollen Versuchung dieser Art aus dem Wege gegangen sein, als er sein grosses allbewundertes Seestück in Marmor fertigte? — einen Zug von Neptun geführt, — Nereiden auf Delphinen, Wallfischen und Hippokampen, Tritonen, samt dem Chore des Phorkus, und in der Mitte dieses phantastischen Gewimmels Thetis mit ihrem Heldensohn Achill.[18] Wie wenig in dieser Gruppe an schwebenden Stellungen und ganz besonders an frei in die Luft hinauswehenden Gewändern, also noch weit kühner entworfenen Draperien, als die unsres Apoll, gespart war, lässt sich aus Reliefs schliessen, welche wahrscheinlich treue Copien wenigstens eines Theiles jener Composition sind. Dass diese Reliefs freistehenden Marmorstatuen nachgebildet wurden, ist besonders an dem einen derselben kaum zu verkennen. Denn hier hat der Bildner die frei sich emporwölbenden Gewänder auf den Häuptern der Nymphen, und den Schweifen der Seethiere gerade so aufruhen lassen, wie der Künstler einer freistehenden Gruppe diese Theile zu Marmorstützen verwenden musste. Auch die symmetrische Anordnung, und mehr noch das dem antiken Reliefstyl widersprechende Zusammengedrängte und Ineinander der Figuren, wodurch sie sich wechselseitig

obligé de faire les plis de derrière entièrement différens de ceux de devant. *Musée Napoleon* I. p. 45. Vergl. die vorhin schon angeführte Note zum Musée par *Bouillon*. Es scheint diese Meinung, die jetzt ziemlich allgemein verbreitet ist, den englischen Bildhauer Flaxmann zum Urheber zu haben. Im Tagebuch eines Invaliden auf einer Reise durch Portugal, Italien etc., übersetzt aus dem Englischen des Heinr. Matthews von Fr. Schott (1825) heisst es II. p. 8.: „Die Form und die Haltung der Draperie soll technische Deutlichkeit von der stärksten Art zeigen, dass die Statue ursprünglich in Bronce gearbeitet sein musste.“

[18] Maxima in dignatione delubro C. Domitii in Circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete et hippocampos sedentes. Item Tritones, chorusque Phorci et pistrices, ac multa alia marina, omnia ejusdem manus, praeclarum opus etiamsi totius vitae fuisset. *Plin. h. n. l.* XXXVI. p. 727.

halten und tragen mussten, deutet auf ein Original freistehender Gruppen hin.[19] Der bogenförmige Schwung der Gewänder findet sich übrigens äusserst häufig bei lebhaft bewegten weiblichen Gestalten; er scheint eine Lieblingsdrapirung gewesen zu sein, und kam sicherlich nicht blos in Gemälden und Reliefs vor. Plinius erwähnt zweier Auren, deren Gewand wir uns gleich einem aufgeblähten Segel zu denken haben; auch diese Statuen waren aus Marmor.[20] — Wie viele von den Bildern in Florenz, welche man unter dem gemeinsamen Namen der Familie der Niobe begreift, Copien, wie viele Originale sind, ist bis jetzt noch nicht zur Genüge

[19] Siehe die Abbildung im *Mus. Pio-Clem.* IV. t. 33. Man betrachte besonders die Gewänder der zwei Nymphen an den äussersten Ecken des Reliefs. Die schwebende Lage dieser Gestalten selbst könnte unausführbar scheinen in einer freistehenden Gruppe. Aber auch dafür ist auf's genaueste durch den Seestier und Widder, durch die darauffolgenden Figuren, wie durch die Seethiere unter den Nymphen gesorgt. Natürlich konnten diese Statuen nicht alle auf einer einzigen Basis ruhen. Darum mussten sie aber nicht gerade zu einzelnen Statuen getrennt sein, wie die Niobiden. Es war eine Gruppe, welche aus mehreren kleineren Gruppen bestand; im Mittelpunkte z. B. Neptun, Thetis und Achilles auf Einer Basis vereinigt. Doch es würde zu weit führen, wenn ich diess mehr in's Einzelne verfolgen, und in Meyers Zweifel (in Winkelmann VI. 2. p. 87) eingehen wollte. Nur über den Wurf der Gewänder sei noch eine Bemerkung erlaubt. Er gehört zur Tanzattitude. Die Nereiden erschienen in der Gruppe des Skopas wie so oft als *προπομποι*, als geleitender Festzug. Es war ein *θιασος*. Orpheus nennt die Nereiden: *περὶ κύμασι βακχεύουσαι* (siehe die Stelle des *Visconti* l. l. p. 241). Bei Euripides bilden sie sogar eine Art cyklischen (dithyrambischen) Chor: *ὅπου Νηρῄδων χοροὶ μέλπουσ' ἐγκύκλιοι*. *Iphigen. Taur.* v. 390. Die Seethiere, der Chor des Phorkus umtanzen schon bei Homer ihren Herrscher Neptun. *Il.* XIII. v. 27, 29. Vergleiche auch noch die Stellen in Voss mythologischen Briefen II. p. 213. ff. Den bogenförmigen Wurf der Gewänder, nur hier nicht gestützt, sehen wir auch an den Nereiden eines antiken Mosaiks bei *Montfaucon*, antiq. expl. supplem. I. pl. 27. und gerade so ist noch im vaticanischen Manuscripte des Cosmas der Tanz drapirt. S. die Zeichnung C. auf der Tafel VIII. zu Winkelmann VII. p. 251.

[20] — — — — duaeque Aurae velificantes sua veste. *Plin.* XXXVI. p. 728.

ausgemittelt. Was wir aber mit Bestimmtheit wissen, ist: dass die Originalgruppe des Skopas oder Praxiteles Marmor war. Dem hypothetischen Broncestyl in der Drapirung des vaticanischen Apoll nach zu urtheilen, müssten die florentinischen Niobiden so ziemlich samt und sonders nach Broncen copirt sein. Da sehen wir Gewänder, welche, in noch grösserem Umfang als das des Apoll, für sich eine selbstständige Masse bilden; Gewänder, die freischwebend vom Haupt bis zu den Füssen reichen, oder, wie die Chlamys unserer Statue, über den Arm gezogen, überdiess noch stürmisch bewegt sind; hier frei in die Luft ausflatternde Enden, Falten über Falten gelagert, dort wie ein Knäuel zusammengeballt; einzelne Parthien scharf und fein aus den Hauptmassen hervorgehoben, wie unterhöhlt und abgelöst vom Marmor. Kurz, unter diesen Statuen ist alles vertheilt, was, obiger Hypothese zufolge, über die Befugniss des Marmorbildners hinausgeht.[21] — Dasselbe wäre über den weit ausgebreiteten am Rande wie ausgekniffenen Mantel jener Statuen des Citharöden Apollo aus der Zeit der römischen Kaiser zu sagen. Dennoch war das muthmassliche Original dieser Bilder im Apollo Palatinus gegeben, einer Marmorstatue von Skopas.[22] Bei den Niobiden finden wir namentlich auch das vom Arme frei niederhangende Ende des Kleides,[23] und die Kolossen auf dem Monte Cavallo sind ebenso drapirt.

[21] Zu vergleichen sind besonders das Gewand mit den übergeschlagenen Theilen an der Tochter Nro. III. bei Zannoni; die Drapirung des Sohnes Nro. XII.; ganz vorzüglich auch die Parthien um den Arm und zwischen den Füssen am jüngsten Sohne Nro. XI. u. a. m.

[22] Mehr über diese Statue später. Siehe indessen besonders den schon mehrfach angeführten Apollo, und die fälschlich sogenannte Erato im *Mus. Pio-Clem.* I. t. 22. Vergl. die merkwürdige Draperie des sogenannten Alexander. (Becker's August I. t. 18) und, um noch eine Statue ganz entgegengesetzten Charakters zu erwähnen, so sehe man im Gypsabgusse die Pallas von Velletri, mit ihrem ganz unterhöhlten Gewande!

[23] An der Tochter Nro. XIII. bei Zannoni. Der niederhangende

Es war dieser eben bezeichnete Wurf des Gewandes, wie Reliefs und Münzen lehren, in der ältesten Tempelgarderobe der Statuen sogar ein stehender Artikel:[24] hier nun freilich ohne weitere technische Schwierigkeit, indem die ältesten Bilder mit natürlichen Stoffen bekleidet waren.[25] Doch würde die Meinung, dass mit den Bronçe- und Marmorstatuen, welche im Laufe der Zeit an die Stelle dieser Holzschnitzbilder traten, zugleich jede Eigenthümlichkeit der Erz- und Marmortechnik in den Tempeln wäre eingeführt worden, aller Analogie ermangeln. In Erz und Marmor behielten die Griechen, soviel als möglich, noch lange Zeit die Eigenthümlichkeiten der früheren Idole bei, wie sich schon daraus ersehen lässt, dass sie selbst die ursprüngliche Verschiedenheit des Stoffes noch anzudeuten pflegten. Ohne Zweifel waren auch die ersten Marmorgewänder ganz in der Art jener alten Tempelpuppen gehalten, und was am vaticanischen Apollo die Neuerung eines Bronçecopisten scheinen könnte, ist vielmehr als ein urahnliches Erbstück der alten Tempelsatzung zu betrachten. Erinnern wir uns endlich hier wieder an das, was früher über die Darstellung fliegender Gewänder beigebracht wurde, bemerken wir die unendliche Mannichfaltigkeit der Drapirung in antiken Reliefs, welche auf Bronçetypen zurückzuführen mehr als seltsam wäre, werfen wir einen einzigen Blick auf die grossen Gewändermassen, welche schon in den Skulpturen des Parthenon, und hier gerade bei jenen Bildern zum Vorschein kommen, denen beinahe nichts mehr fehlt, um freistehende

Zipfel ist zwar moderne Arbeit nach Meyer's Anmerkung (Amalthea I. p. 279). Es ist aber diese Parthie ganz sicherlich richtig ergänzt, wie die Lage des noch erhaltenen Gewandes lehrt.

[24] Siehe den Apollo auf dem Kandelaberfuss in Dresden. *Augusteum* I. 5. Der Apollo in Winkelmann's alten Denkmälern. M. 38. besonders aber die schon früher angeführten kriegerisch ausschreitenden Götterbilder auf Münzen, und unter diesen namentlich die Minerven.

[25] *Quatremère de Quincy* le Jupit. Olymp. p. 8—15.

Gruppen zu sein:[26] so ist in der That nicht abzusehen, was an der Chlamys des vaticanischen Apollo der Broncetechnik angehören solle.

Aehnliche technische Betrachtungen waren eigentlich auch über die mit so grosser Zierlichkeit und Leichtigkeit ausgearbeiteten, fast frei flatternden Haare des Apollo anzustellen. Doch wird der vorurtheilsfreie Kenner auch hier nichts entdecken, was der griechischen Marmorpraktik widerspräche. Der zierliche Knoten, in welchem die Haare über die Stirne zusammengeschlungen sind, ist nicht bronceartiger, als an der mediceischen Venus und der vom Capitol.[27] Mit den freiflatternden Parthien können sich die des Laokoon, eines unzweideutigen Marmororiginals, messen, und Apollo ist der jugendlich gelockte Gott.[28] Allerdings war in der Haarbildung der Broncen bei den Alten ein eigenthümlicher, der Marmortechnik entgegengesetzter Typus herrschend. Er bestand aber darin, dass die Haare entweder künstlich gedrehten Locken gleichgebildet wurden, oder in leichten Krümmungen, schlicht, wie fein gekämmt, nebeneinander gelagert waren. Keine unbezweifelte Bronce hat die grossen und freibewegten, nach malerischen Gesetzen geordneten Parthien des Apollo.[29] Wer aber die Locken

[26] Ich meine die Centaurenkämpfe. Zu vergleichen sind in dem schon angeführten Werke besonders 7. 49. unten, 54. oben und 57.

[27] Siehe besonders letztere im *Mus. Napol.* I. pl. 56.

[28] Wie viel wissen die Dichter nicht vom Haupthaar des Apoll zu sagen! Apoll heisst ἀκερσεκόμης. *Hom.* Il. XX. 139. *Pindar.* Pyth. III. 16. χρυσοχαῖτα. *Pyth.* II. 30. cf. *Horat. Od.* III. 4. 61. u. a. m. Was die Haare des Laokoon betrifft, so sind diese nicht nach Gypsabgüssen zu beurtheilen. Wie Kenner versichern, welche das Original sahen, sind sie an diesem viel mehr unterhöhlt und durchbrochen. Vergl. Abhandlung eines Künstlers über den Laokoon, in **Meusel's Museum für Kunst und Kunstliebhaber.** St. XIII.

[29] Es kann nicht umgangen werden, dass man einen Apollokopf will gefunden haben, welcher unserm Apollo so auffallend gleiche, dass er zu diesem im Verhältniss des Originals zur Copie zu stehen scheine. Er sei

unserer Statue, etwa um einer noch grösseren Feinheit und Leichtigkeit willen, in Bronce zu sehen wünschte, der denke an die rasende Bacchantin des Skopas! Da war ein langes weibliches Haar losgenestelt, und flatterte bei wild zurück geworfenem Haupte frei im Winde. Die Drapirung dieser Statue werden wir uns nicht weniger stürmisch zu denken haben, und doch war diess excentrische Bild im Original ein Parischer Marmorblock![30] Ovid spricht von einer Venus, welche das Wasser aus ihren Haaren drückte; auch dieses Bild aus sprödem gebrechlichem Marmor![31]

Wer wird überhaupt an Schwierigkeiten bei dem Werke eines Künstlers denken, der sie so glücklich zu überwinden wusste, eines Künstlers, für welchen sie kaum mehr Schwierigkeiten können gewesen sein! Oder ist an unserer Statue noch irgendwo der Schweiss des Angesichtes nachzuweisen, welchen es dem Künstler gekostet, bis er jammervoll sein Werk sich selbst und dem Marmor abgefoltert hatte? Ist nicht alles leicht und frei, wie in der glücklichsten Stimmung eines unbefangenen Gemüthes, hingeworfen? Wo ist eine Spur von Aengstlichkeit und Künstelei, oder von der Unbeholfenheit eines Artisten, der in eine fremde Technik

übrigens noch im alten strengen Style, und die Haare zeigten ganz die Art der älteren Broncen; denn diess ist doch wohl unter dem style des anciens bronzes gemeint. *Mus. Napol.* I. p. 45. Im *Musée par Bouillon* heisst es noch bestimmter: „par la sévérité des traits, par le caractère de la chevelure traitée dans le genre étrusque paroit (elle) bien plus ancienne que l'Apollon.“ Nun bitte ich zu bedenken, dass wir dann im vaticanischen Apoll eine doppelt und dreifache Broncecopie, eine Broncecopie alten, und eine neuen Styles vor uns hätten! —

[30] Sie heisst im Epigramm des Glaukus *παρία*. *Anthol. ed Jacobs* III. p. 57. Nro. 3. und bei *Callistratus* stat. II. p. 146. ed Jacobs: *ἄγαλμα ἐκ λίθου παρίου πεποιημένον.* Aus dieser Beschreibung lernen wir auch den Wurf ihres Haares kennen. *'Ανεῖτο δὲ ἡ κόμη ζεφύρῳ σοβεῖν, καὶ εἰς τριχὸς ἄνθησιν λίθος ὑπεσχίζετο.* p. 147.

[31] Cum fieret, lapis asper erat, nunc nobile signum.
Nuda Venus madidas exprimit imbre comas.
Ars Amat. III. v. 223. 224.

hineingerieth, wie der Landjunker unsres Lustspiels in die Stadt? Hatte der Künstler den Einfall, aus was für einem Grunde, ein Bronçebild treu zu copiren, alles, auch dasjenige wiederzugeben, was strenggenommen nur im Stoffe des Originals zu erreichen war, würde er nicht eher zu viel als zu wenig gethan, und gewagt haben? Die Härchen am Haupte unsres Apollo müssten zu zählen sein, so gewiss der eitle Copist zu allen Zeiten war, was er noch heut zu Tage ist. Wollen wir auch da noch Schwierigkeiten machen, wo sie längst beseitigt sind, so müssen wir die verdrehte Stellung, welche die Alten vom bronçenen Diskuswerfer des Myron erwähnen, gleichfalls in Zweifel ziehen, weil es leicht hätte kommen können, dass der Erzfluss nicht alle Theile der Form gleichmässig füllte, — oder wir werden uns die Hypothese erlauben dürfen, Schlegels Sonette seien aus dem Italienischen übersetzt, weil diese tonreiche Sprache sich leichter in jene schwierige Klangform fügt, als die germanische. —

Wie wir später hören werden, war schon in der Grundidee unsrer Statue die Nothwendigkeit gegeben, den Gott zu bekleiden. Doch ohne schon hier besondere Rücksicht auf die Bedeutung dieses Apollo zu nehmen, ist nicht abzusehen, was für ein Vortheil dem Künstler und seinem Werke aus der Hinweglassung dieser Chlamys hätte erwachsen sollen. Ist sie doch, damit ihre Marmorursprünglichkeit ja beurkundet sei, ist sie doch selbst materiell und technisch, also gerade von ihrer verdächtigen Seite aus betrachtet, auf's beste motivirt! Sie erleichterte dem Künstler die ausserdem sehr schwierige Fertigung des gehobenen Arms, und dient diesem leichtzerbrechlichen Theile noch jetzt zur sichern Stütze. Wollten wir die Sache auf die Spitze treiben, so könnten wir geradehin die Gegenbehauptung aufwerfen, diese Chlamys sei nur eine nothgedrungene Zuthat des Marmorbildners; der Statuare würde sie ganz beseitigt

haben, um dem gehobenen Arme die Leichtigkeit zu lassen, welche unser Künstler auch am rechten Fusse durch den Baumtronk verkümmern musste. Ohne alle Frage aber gehört die Cultivirung kunstvoll geordneter Draperien überhaupt, welche die bisher beleuchtete Hypothese vorzugsweise den Bronçecopisten zuzuwenden scheint, schon um jener materiellen Vortheile willen, recht eigentlich in den Kreis der Marmorbildner.

Wenn aber der Plastiker überhaupt, wie verlautet, gerne auf die Darstellung von Gewändern verzichtet, weil diese das höchste Ziel der bildenden Kunst, die Schönheit des Nackten entweder ganz entrücken, oder doch verdunkeln, so wird durch die Chlamys des vaticanischen Apollo dem Auge nichts von den Reizen des schönsten Götterbaues entzogen. Ja, indem die Bekleidung hier nicht, wie an mehreren andern Statuen mit dem Körper selbst zu Einer Masse verschmolzen ist, sondern so recht als ein fremdartiger Stoff von diesem sich ablöst, hat sie in Beziehung auf die Schönheit des Nackten nicht bloss das negative Verdienst, nichts zu verhüllen, sondern selbst das positive des hebenden Contrastes. Sie übt gewissermassen die Wirkung eines wohlangelegten Hintergrundes aus, welcher die Gestalt selbst völliger, gediegener vorspringen lässt, sie gleichsam dem Beschauer entgegenwirft. Zudem muss ja das Leben des Organischen mit um so innigerer Wärme auf uns wirken, wenn ihm gegenüber, wie an unsrem Bilde, auch ein unorganischer Stoff die Eigenthümlichkeit seiner Natur und Schönheit walten lässt. Wie treffend ist in diesem Aufstreben der Gestalt und diesem niedersinkenden Faltenschlage der Gegensatz eines Gebildes, das in lebendiger Kraft sich selbst hebt und trägt, und eines Körpers ausgedrückt, welcher dem blinden Gesetze der Schwere gehorcht.[32] Schon

[32] Hemsterhuis stellte sogar den Grundsatz auf: „die Composition (die plastische) muss ein wenig Draperie haben, so viel als zum Anstand

dass durch die sanftgewölbte Masse dieser Draperie die grosse Lücke zwischen dem gehobenen Arme und dem Körper des Gottes gefüllt, und die Schärfe des Winkels, der durch diese Haltung sich gebildet hat, gemildert und ausgeglichen wird, ist beachtenswerth. Der äusserste Umriss des ganzen Kunstwerks hat dadurch, bei der reichsten Mannichfaltigkeit, mehr Einheit erhalten; er ist mehr in sich zusammengefasst und abgerundet. Zugleich findet zwischen der Chlamys und dem Baumtronk eine entfernte Wechselwirkung statt, welches dann auch wieder diesem zu gute kommt. Wie die Chlamys der linken Seite und oberen Hälfte der Statue mehr Füllung gibt, so sättigt der Baumtronk auf den entgegengesetzten Punkten das Auge mit entsprechender Masse.

Und nun die Art selbst, in welcher die Drapirung des vaticanischen Apoll behandelt ist! Die einzige grosse Parthie von der Agraffe bis zum niederhangenden Ende der Chlamys hat an Schönheit und Grösse, an Wechsel in Ruhe und Bewegung kaum ihres Gleichen. Wie ein geschmeidig gediegner Schlangenkörper wälzt sie sich erst langsam über Brust und Schulter, verschwindet hier dem Auge, bis sie feierlich niedersinkend unter dem Arme wieder zum Vorschein kommt, dann eine Weile in der Schwebe getragen, sich von Neuem in schöner Wölbung empor hebt, über den Arm sich schlägt, und nun in gerader Linie rasch in die Tiefe stürzt. Auf dem Arme begegnet ihr in entgegengesetzter Richtung und mit entgegengesetztem Charakter die zweite Hauptlinie der Draperie. Wie ein Blitzstrahl, möchte man sagen, fährt sie in flackerndem Zickzack nieder, und verliert sich dann nur

erforderlich ist, deren edelgeordnete Falten die Anzahl meiner Ideen vermehren helfen und mit dem gerundeten Contour des Körpers contrastiren. Und um diesen Contrast noch treffender zu machen, füge der Künstler ein Stück von einer Säule, von einer Vase, oder von Fussgestell hinzu, durch deren Regelmässigkeit die schöne Unregelmässigkeit der Figur noch mehr erhoben werde.“ Siehe dessen Brief über die Bildhauerei in den vermischten Schriften. Leipzig, 1782. I. p. 453.

allmälig in sanfteren Schwingungen. Dem Zug der Falten über Brust und Schulter entspricht die Parthie, welche den Arm überschlägt; aber wie jene sich zur horizontalen Lage neigen, so neigt sich diese zur senkrechten. Mit dem freiniederhängenden Ende der Chlamys harmoniren die Falten, welche sich von der Schulter unter die Achselgruppe ziehen; aber diese sanftausbeugend, jenes Ende geradlinigt, und senkrecht. In den mittleren Parthien der Chlamys, jenen Ausladungen, welche durch die doppelte Bewegung dem Niedersinken des gewichtigen Stoffes, und dem Hinaufziehen desselben über den Arm entstanden, haben sich jene grossen Schwingungen unter dem Arme wiederholt, aber nun fast zu Winkeln gebrochen, scharf, gedrungen, und mit sparsamer ausgetheilten Linien. Unten verlieren sie sich ganz, indem hier der Stoff ruhig seine natürliche Lage und Breite wiederherzustellen sucht.[33] Aber wie eine hohe Welle, wenn sie niedersinkt, noch über die Fläche des Meeres nachwirkt, und in immer sanfteren und weiteren Kreislinien sich nur allmälig verliert, so zittert hier die Bewegung der Hauptparthien bis zum äussersten sanftgekräuselten Saume fort. Von zarten Mitteltinten beleuchtet, mildert diese Fläche zugleich die herbere Kraft der Lichter und Schatten, welche sich in den Hauptmassen sammelten, und täuscht mit der Wirkung eines reichen und mild schimmernden Purpurstoffes.

Was nur immer der Kunstverständige von der Darstellung eines Gewandes zu fordern berechtigt ist, die unge-

[33] Ein Hauptgrundgesetz der Drapirung. Toute chose désire naturellement de se conserver en son estre propre, par consequent une estoffe qui est d'une esgale force et espaiseur en son revers qu'en son costé principal, tasche de demeurer plate; c'est pourquoy lorsqu'elle se trouve contreinte par quelque pli de quitter sa forme plate, on remarque dans le lieu de sa plus grande contreinte, qu'elle s'efforce continuellement de revenir en son naturel, si bien, que dans la partie la plus esloignée de cette contreinte elle se trouve plus approchante de sa première nature, c'est à dire, plus estandue et plus depliée. *Leonard de Vinci*, traité de la peint. Par. 1651. p. 125, 126.

zwungene Leichtigkeit der Natur, ohne die Verwirrung derselben, Mannichfaltigkeit und Einheit, leicht übersehbare Massen, und Unterordnung der Nebenparthien, Bewegung und Ruhe, alles dieses findet sich am vaticanischen Apollo im höchsten und schönsten Sinn erfüllt. Was ist es nun, das in dieser Draperie erst durch die Vermittelung des entgegengesetzten Materials zur höchsten Vollendung seiner Art hätte gedeihen können? Die Leichtigkeit vielleicht? In Bronçe wäre diese doch immer nur eine materiell grössere Leichtigkeit gewesen; und materiell kann und soll das Kunstwerk die Materie nicht vertilgen. Oder ist es die Kehrseite dieser Draperie? Der Marmor an sich würde eine der vorderen Ansicht entsprechende Rückseite der Chlamys vertragen haben; aber nur technische Kleinmeisterei hätte hierin ein neues Feld ihrer unfruchtbaren Vielgeschäftigkeit erkannt.[34] Deutlich genug ist die Stelle angegeben, von welcher der Bildner sein Werk betrachtet wünschte. Haben wir seinen Wink nicht verstanden, oder nicht verstehen wollen, wird unsre Illusion gestört, wird der Gott zum Marmor, und sein Gewand zu Stein, so liegt in der That die Schuld nur an uns. Was kann der Künstler dafür, wenn wir hervorheben, was er absichtlich verdeckte, wenn wir mit kindischem Vorwitz ihm hinter die Kulissen sehen, um dann, wie im Triumph, einen versteckten Bronçe-Arbeiter vor das staunende Publikum zu bringen! —

Doch weise der Wurf des Mantels, die Behandlung der Haare, die Stellung der Statue auf ein Bronçe-Original zurück, so leuchtet ein, dass unser Künstler der gewissenhafteste Copist von der Welt war. Ihm war es nicht blos um die Grundzüge, um den sogenannten Geist des Originals

[34] Sicherlich konnten die Ausladungen des Mantels an der Vorderseite zu Einbeugungen der Rückseite durchgeführt werden, wenn nur, worüber eine Untersuchung des Originals Aufschluss geben müsste, die sogenannte Lagerung des Marmors mit der Draperie ging.

zu thun; selbst die Technik desselben hat er wiederzugeben versucht, er hat, so zu sagen, kaum mehr worttreu, sondern buchstabentreu übersetzt. Unter dieser Voraussetzung werden an unsrer Statue noch andere Spuren eines Bronçeoriginals nachzuweisen sein, besonders solche Eigenheiten der Bronçetechnik, welche in den Marmor, weil er für sie kein widerstrebender Stoff ist, gleichsam von selbst übergehen, wenn das Auge des Copisten sich so recht in den technischen Charakter des Originals vertieft hat. Gehörten nun vielleicht zu diesen anderweitigen Spuren der ursprünglichen Bronçe auch die rundlichen Gliederformen unsers Apollo? — Nichts weniger als dies! Eben die Sparsamkeit in der Ausführung des Details, eben diese sanftverflössten einfachen Wölbungen der Glieder, kurz gerade das, was allenfalls wie eine Reminiscenz an Erzguss erscheinen könnte, spricht am entschiedensten gegen die bisher verhandelte Hypothese. Der Statuare beginnt sein Werk als Künstler, und vollendet es als Handwerker; der Marmorbildner dagegen geht vom Handwerk aus, und schliesst mit der Kunst. Jener sieht die Nothwendigkeit vor sich, die höchste Vollendung im Einzelnen und Feinsten schon im Modelle ein für allemal abzuschliessen, und mag daher leicht versucht werden, ein Ueberflüssiges zu thun, um nur, wenn seine Statue aus der Feuerprobe der Handwerkstechnik zurückkehrt, kein unerwartetes Deficit zu finden. Die Marmorstatue bleibt, sobald der Steinmetz das seinige gethan hat, in den Händen des Künstlers, und nichts hindert diesen, mit seinem Werke abzuschliessen, wie und wann er will. Hat aber die Marmorstatue einmal das Modell hinter sich, so ist sie gewissermassen dem Künstler über den Kopf gewachsen, sie übt wenigstens schon jene volle Wirkung aus, welche, einem bedeutenden Theil nach, auch dem Material des Kunstwerks anheim fällt; der Künstler wird daher das Einzelne nur auf dem Standpunkt einer Totalwirkung, eines

malerischen Ueberblickes erfassen, während der Erzbildner, welchem die volle sinnliche Gegenwart seiner Statue erst dann gegönnt ist, wenn sie schon aufgehört hat, sein Werk und Eigenthum zu sein, mehr in abstracter Durchbildung des Einzelnen sein Heil suchen wird. —

Doch verlieren wir uns nicht zum Schlusse noch in Betrachtungen, welche eine Statuaren- und Sculptoren-Psychologie einzuleiten scheinen, und bemerken wir nur folgendes. Wenn die zarte Gefügigkeit des Erzes mehr als der spröde Marmor die genauste Durchbildung des Einzelnen begünstigt, so wird dagegen dieser Vorzug der Broncetechnik durch eine unläugbare Schattenseite derselben wieder in's Gleichgewicht gebracht. Die Farbe des Erzes verhindert das freie Erscheinen des Details. Hat der Erzguss einen dunklen Ton, wie in den meisten Fällen anzunehmen, so wirft er zu wenig Licht zurück, zuviel, wenn er von hellem Tone ist; immer aber bleibt die hell oder dunkel schimmernde Spiegelglätte des Erzes für das Auge störend, verwirrend. Daraus geht für den Statuaren die Verpflichtung hervor, durch stärkere Markirung der tastbaren Form das zu ersetzen, was dem Auge durch das Erscheinen derselben in Fläche, Licht und Farbe, entzogen wird. An der Broncefigur wird daher jede Form, jede Muskel mit grösserer Bestimmtheit, mit schärferen Umrissen hervorgehoben werden müssen, wenn sie nur entfernt die Wirkung erreichen soll, welche bei dem sanften Lichte, dem fetten fleischigten Tone des Marmors oft in einer blossen Andeutung enthalten ist.[35] Die Bronce hat

[35] Das Material ist überhaupt für die Beurtheilung einer Statue nicht immer so gleichgültig, als manche zu glauben scheinen. Falconet nennt den Gyps in Verhältniss zur Marmorstatue einen Schwätzer, der kein Geheimniss verhehlt. *Observ. sur la stat. de Marc. Aurel. oeuvr.* I. p. 271. und p. 317. L'un (le plâtre) arrête, fixe jusqu'aux moindres parties; l'autre (le marbre) les présente quelquefois si vagues, si indécises; quelquefois il les fait si bien disparaître, que vous ne voyez que la forme générale. (Für den Archäologen freilich muss der Marmor die letzte

mehr männlichen, die Marmorbildnerei mehr weiblichen Charakter. Dort gilt die abstract plastische handgreifliche Durchbildung der einzelnen Theile, Muskel und Sehne; hier ihre zarte Verschmelzung zu einem harmonischen Ganzen. Der Meister in Ringerstatuen war Myron der Erzbildner; der Meister des weiblichen Ideals hingegen, des Ausdrucks und der Grazie, Praxiteles, in Marmor glücklicher, als in Erz.[36] Die rundlichen Formen des Apollo haben durchaus nur den Charakter eines Marmorbildes. Man denke sich diese Statue in Bronce gegossen, oder betrachte nur einen broncirten Gypsabguss, um einzugestehen, dass diese Gestalt nur in Marmor ausgeführt werden durfte. Was in diesem Material jugendlich aufschwellende Form, Charakter der Zartheit und Grösse ist, wird in jenem ein lebloser Wulst, ein monotones Einerlei, und die Füsse müssten aussehen, wie die ehernen Säulen des Engels in der Apokalypsis. — Ueberdies noch die schlanken Verhältnisse unsrer Statue! Der vaticanische Apoll in Bronce würde alles männlichen Haltes entbehren, und denken wir uns ihn etwa in hellglänzendem Erz, so entwischt er uns, wie eine flüchtig aufflackernde Lichterscheinung. Vielleicht ist auch aus diesem Grunde der Baumtronk unentbehrlich; er ist die fortgesetzte

Instanz bleiben.) Am weitesten liegt Gyps und Erz auseinander. Die Formen des herkulanischen Merkur stellen sich in der Originalstatue aus Erz dem Auge gewiss viel schlanker und geschmeidiger dar, als im Gypsabguss. Es fragt sich, ob das ausserdem unerklärliche Urtheil, welches den in jeder Hinsicht vortrefflichen Splitterzieher (Spinario) für eine gemeine, bäuerische Figur und für römische Arbeit erklärt (vergl. Beck, Grundriss der Archäologie, p. 230), nicht zum ersten Urheber einen Beschauer hat, der bloss den Gyps vor Augen hatte, und nicht die Fähigkeit besass, das Bild in Gedanken auf das ursprüngliche Material zu reduciren. So bemerkt Tölken, dass die eherne Nachahmung der mediceischen Venus zu Florenz bei aller angewendeten Sorgfalt und Treue fast glatt, und dagegen die Gypsabgüsse der capitolinischen Centauren von schwarzem Marmor ganz höckerig erscheinen. Ueber das Basrelief. p. 143.

[36] Praxiteles marmore felicior, ideo et clarior fuit. *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 653.

Basis, und vindicirt diese leichtaufstrebende Gestalt einem sichern Grund und Boden. Der Marmor selbst hat gewissermassen die Bedeutung eines Gegengewichts, welches die emporfliehende Bewegung wieder an das Gesetz der Schwere bindet, aber eben dadurch auch sie nur um so gediegner und elastischer erscheinen lässt.

Je länger wir diesen Marmor als solchen betrachten, destomehr wird er zu Marmor, desto augenscheinlicher wird materiell und ideell seine Bedeutung und Ursprünglichkeit, desto sichtlicher löst sich das vermeintliche Bronçeoriginal in ein luftiges Nichts auf.[37] Fassen wir nur noch zwei Punkte in's Auge! Sicherlich hatten die alten Statuären Farbenton und Gleichförmigkeit des Gusses in ihrer Gewalt, und wir können uns überhaupt ihre Bronçen nicht herrlich und blühend genug vorstellen. Einen Vorzug mussten aber gewiss auch sie dem Marmor überlassen: das sanfte Verhauchen der hellen und dunkeln Parthien, die Abstufungen von Licht und Schatten, den sanften Zauber der Reflexe. Ueberdies fand der Bronçebildner der Griechen viel weniger Veranlassung, seine Statue einem architektonischen Ganzen anzupassen, als der Marmorbildner. Die Gruppen der Giebelfelder, die Reliefs der Metopen waren von Marmor. Die Farbe des Erzes verschmilzt mit einer architektonischen Umgebung nie zu jener vollkommenen Harmonie, für welche die Marmorstatue empfänglich ist. Schon durch die Gleichheit des Stoffes steht diese im engsten Verhältniss zur Architektur. Diese strengere Abgeschlossenheit des Bronçebildes berechtigt zu dem Schlusse, dass eine gänzliche Vernachlässigung der Rückseite, das Zusammendrängen der

[37] Leider kann ich nur vom Marmor im Gypse sprechen; und Goethe sagt in seiner italienischen Reise, Theil I.: „Der Marmor ist ein seltsames Material, desswegen ist Apoll von Belvedere im Urbild so gränzenlos erfreulich; denn der höchste Hauch des lebendigen, jungfräulichen, ewig jungen Wesens verschwindet im besten Gyps-Abguss.

Statue nach einem einzigen Punkte hin, Veränderungen der Verhältnisse zu gewissen Zwecken, oder Vernachlässigung derselben bei Broncen ebenso selten vorkamen, als es bei Marmorbildern häufig war. Herrscht doch überhaupt bei der Bronçe die Strenge des Modells vor! Sie ist gleichsam selbst Modell, das vollendete Modell. Nun erinnern wir uns der Abnormitäten unsrer Statue, und treten noch einmal auf die Seite, wo sie nicht nur nicht mehr störend, sondern zum Theil selbst von trefflicher Wirkung sind! Wen überrascht hier nicht ein wunderbarer Zauber in Vertheilung von Licht und Schatten, ein wechselseitiges sich Verstärken und Sänftigen, eine unendliche Stufenleiter vom höchsten Lichtpunkt bis zu dem tiefsten Schatten herab. Der dunkle Ton, welchen die vortretende Parthie des Haupthaares über die Stirne breitet, ist noch ein Schatten jener Nacht, welcher die Stirne des homerischen Gottes verdüsterte.[38] Die hellen Lichtpunkte an Kinn und Lippen verstärken den Ausdruck, und verleihen diesen Theilen etwas jugendlich, fast üppig blühendes. Einen noch wärmeren Ton mit dem Schmelz ätherischer Feinheit gemischt, erhält das Haupt durch den Lichtreflex, womit die Chlamys über der Brust das Unterkinn überstrahlt, und das Auge des Beschauers söhnt sich in diesem Contraste mit dem tiefen Schatten der Stirne aus. Reisende wollen bemerkt haben, dass der vaticanische Apollo, als er noch in Paris stand, am herrlichsten sich dargestellt habe, wenn ihn die Sonne um Mittag beleuchtete, wo besonders von einem gewissen Punkt aus betrachtet, die Nüstern seiner Nase röthlich schienen, als wenn sich Leben in ihnen rege.[39] Wie dem auch sei, eine genauere Betrachtung der Wirkung von Schatten und Licht, stimmt uns momentan selbst für die Meinung derjenigen, welche in unsrer Statue

[38] ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς. *Il.* I. 47.

[39] Vergl. Kiesewetter, Reise nach Paris. II. p. 335.

eine Beziehung auf den Sonnengott Apollo erkannten.[40] Die stärksten Lichter sind auf die Seite geworfen, nach welcher hin der Schritt des Gottes gerichtet ist, die Schatten fliehen hinter ihn zurück; und der linke durch den Reflex der Basis mit einem gebrochenen Lichte überstrahlte Fuss entweicht in eine neblichte Dämmerferne, während die Lichtseite des rechten durch die Schatten des Baumtronks noch schärfer hervorgehoben wird. Von unserm Standpunkt aus betrachtet, gelangt auch die Chlamys zu ihrer vollen Bedeutsamkeit. Der feste Schlagschatten, der vom Körper auf sie fällt, drängt sie erst recht als ein dem Organischen Fremdes zurück, der Lichtreflex dagegen, welcher von ihr aus auf den Körper überstrahlt, verleiht diesem nicht nur den wundervollsten Schein des Lebens, sondern, mit einem Anflug von Verklärung, die Natur eines göttlichen ätherischen Leibes.[41] So vollendet sich hier die Wechselbestimmung unsrer Statue,

[40] S. Rahmdohr in der schon früher angeführten Stelle.

[41] Ich gestehe, dass dieser Schatten des Mantels, als ich in München den ersten Gypsabguss des vaticanischen Apollo sah, mich zuerst auf dem Punkte festhielt, auf dem man diese Statue betrachten muss. Em. David bemerkt den Reflex der Draperie auch. Man wird hier nicht ungern die ganze Stelle dieses feinen Kenners über die Draperie des vaticanischen Apollo lesen. Sie spielt auch auf den Sonnengott an: „L'Apollon se développe et paroît lumineux au devant de la chlamyde que son bras tient deployée. Ce manteau que le dieu rejette maintenant en arrière, et dont il pourra se voiler, ce manteau symbolique me rapelle l'heureuse succession des jours et des nuits. Que de richesse et d'élégance, que de science et de goût dans les mouvemens variés de ces plis semi circulaires! L'ombre ferme que le corps projette sur la draperie, la colore et l'enrichit; les demi-teintes que le reflect de la draperie produit sur la figure, l'échauffent et l'animent. On reconnoît, dans la chlamyde, malgré la fermeté de ses ondulations, les plis légers et à peine sensibles d'une étoffe ouverte pour la première fois. De même qu'une veine serpentant sur un muscle en augmente la souplesse, ces plis délicats donnent à la draperie une apparence de vérité, une grâce naïve que l'art semble n'avoir pas cherchée. Ils annonceroient, dans la nature, la fraîcheur et la virginité du vêtement, ils sont ici le symbole de la jeunesse et de la beauté toujours rennaissantes du dieu du jour. *Em. David* l. l. p. 376. 77.

welche wir schon zwischen Ausdruck und Bewegung, Proportion und Muskulatur bemerkten, zu einer unendlichen; wir lernen mit Bewunderung das untrennbare Ganze einer lebendigen Organisation kennen, in welcher auch Technik und Material bis zur scheinbaren Zufälligkeit von Farbe, Licht und Schatten herab, als nothwendige Momente an die innerste Bedeutung des Kunstwerks geknüpft sind.

Konnte alles dies im Plane des Bronce-Bildners liegen? Oder ist dieses und jenes nur zufälliger Reiz, womit ein blindes Ohngefähr den Bildner überraschte, weil er im Eifer der Begeisterung, oder von mahnenden Kunden gedrängt, sich im Stoff vergriff, und zufällig statt der Bronce Marmor in die Hand bekam? Die schönsten bedeutsamsten Reflexe, die reinste Harmonie von Licht und Schatten, der wahrste Schein des Lebens, alles, was der Broncebildner in diesem Grade nie bezweeken konnte, alles das zeigt sich in diesem Umfang, in dieser Vollkommenheit gerade nur von der Seite, auf welcher alle Missverhältnisse sich heben; von der Seite, wo auch der Baumtronk, der dem Erzbildner so ferne lag, als ihn der Marmorbildner nicht umgehen konnte, sich nicht nur nicht als Stütze verräth, sondern bei materieller Unentbehrlichkeit selbst ideelle Wirkung bewährt. Ein seltsames Ohngefähr, dessen Annahme eigentlich nur mit der Hypothese vertauscht werden kann, dass, wie der Marmorbildner den seltsamen Einfall bekam, in Marmor zu giessen, so sein würdiges Vorbild, der Broncegiesser, es versuchte, in Erz zu meiseln; der Broncegiesser arbeitete auf ein Marmorbild hinaus, einem künftigen Marmorbildner in die Hand, dieser arbeitete auf ein Erzbild zurück, und der Apoll von Belvedere ist kein geniales Werk mehr, sondern der Geniestreich zweier Thoren!

Aber wie, wenn er dies nun wirklich wäre? Wenn ein so strenges Endurtheil nur den blinden Verehrer des vaticanischen Apoll überraschen könnte? Vielleicht ist es das

natürlichste von der Welt, wenn zu artistischer Mittelmässigkeit auch technische Renommisterei sich gesellte. Fast scheint die Hypothese eines Bronçeoriginals auf ähnlichen Vermuthungen zu beruhen.[42] Indessen bleibe es künftigen Kritikern vorbehalten, das unumwunden auszusprechen, was bisher immer nur schüchtern, mit einer gewissen heiligen Scheu leicht angedeutet wurde. Mögen sie uns bald die Last einer doppelten Bewunderung von der Seele nehmen, damit uns, wenn wir zu den elginischen Heiligthümern wallen, keine apollinische Herrlichkeit mit einem lästigen anch' io sono — mehr den Weg vertrete. — Aufrichtig gesprochen, kann nur noch von der Alternative die Rede sein, ob der vaticanische Apoll über alle Kritik erhaben, oder ob er unter aller Kritik sei!

Was an dieser Statue in Absicht auf Anatomie, Proportion u. dergl. nicht ganz in der Ordnung schien, war theils bis jetzt übersehen worden, theils findet es sich nur in verschiedenen Schriften zerstreut, meist nur gelegentlich, immer aber schonend bemerkt. Leicht übergangen, oder noch leichter wieder vergessen, konnte es sich dem Eindruck der Statue gegenüber nicht behaupten. Aber man nenne nur einmal das Kind bei seinem rechten Namen, man erkläre die Abnormitäten dieser Statue für Fehler, man sammle

[42] In dem schon früher angeführten Tagebuch von Heinr. Matthews wird erst der mediceischen Venus gebührendes Lob ertheilt, dann heisst es weiter: „ich zweifle, ob man dasselbe von dem Apollo bemerken kann; daher ich. geneigt bin, der Meinung Flaxmanns beizutreten, dass der Apollo selbst nur eine Copie ist. Der Styl des Gesuchtvollendeten hat nicht das Ansehen eines Originalwerks; er besitzt wenig von dem unbeschreiblichen, freien Geiste, der das Kennzeichen solcher Producte ist, wo der Schöpfer nur den Eingebungen seines eignen Gemüthes folgte.“ Eine solche Geringschätzung unsrer Statue liegt überall zu Grunde, wo wir, wie z. B. aus Canova's Munde hören, dass, die elginischen Marmore abgerechnet, unsre berühmtesten Antiken, selbst Laokoon und Apollo nur Copien besserer Originale sind. Die elginischen Marmorbilder bei Leske, p. 37; vergl. Bonstetten's Briefe an Mathison, p. 110.

diese Fehler gegen Anatomie und Zeichnung in ein vollständiges Sündenregister, schlage das ungöttliche des Ausdrucks und der Bewegung dazu, die chimärische Fiction eines aderlosen Körpers, die Oberflächlichkeit des Details, den technischen Missgriff in der Drapirung, endlich die unplastische Prätension von Effect und Täuschung — und man wird erschrecken über das Facit von einem Gotte, das dann sich herausstellt. Man wird es unbegreiflich finden, wie dieser Apollo selbst für Künstler des ersten Ranges Jahrhunderte lang der Gegenstand der Bewunderung bleiben konnte, unbegreiflich, dass es der Wiedererweckung eines Phidias bedurfte, um dieses Werk in seiner ganzen Nichtigkeit zu zeigen. Ein Reisender, der auch in Paris war, wie andere vor ihm in Arkadien, beklagte sich bitter, dass er vor dem vaticanischen Apoll immer sich gezwungen sah, den schon in seiner Jugend auswendig gelernten Winkelmannischen Lobgesang wieder abzubeten.[43] Ob die Worte eines Winkelmann auch künftig noch diesen verführerischen Zauber üben werden, steht zu erwarten. Vielleicht ist es das letzte noch zu lösende Problem der Kritik, auch diesem Unfug ein für allemal zu steuern. Denn was würde es helfen, des pythischen Apollo gewissermassen überhoben zu sein, wenn seine begeisterte Pythia nicht verstummt? — Lichtenberg zeigte das Werk eines Augsburger Schusters an, worin erwiesen werden soll, dass der Apoll von Belvedere keinen guten Stiefelfuss habe.[44] Dergleichen neue Beiträge zur Kritik brauchte man nicht abzuwarten. Es bleibt nichts mehr zu thun übrig, als die magische Wirkung Winkelmanns durch Gegengift, durch eine gleichmagische Kraft zu brechen. Parodirt sich doch der Winkelmannische Lobgesang von selbst, sobald nur obiges Additions-Exempel die

[43] Auch ich war in Paris. Winterthur, 1803. II. p. 39.

[44] Prophetische Blicke in einen Messkatalog von 1868. (Vermischte Schriften I. p. 367.)

Probe der Subtraction besteht. — „Das höchste Ideal der „Kunst,“ — und verfehlt in den ersten Grundbedingungen eines plastischen Werkes, in den Rudimenten, womit der Tirone beginnt! Ein „Werk ganz auf das Ideal gebaut,“ — aber so hoch in Luft und Nebel hinauf, dass es jedes reellen Grundes ermangelt; „nur so viel Materie, als nöthig war, „die Idee sichtbar zu machen,“ — und doch auch wieder soviel Materie, dass der Künstler dem wankenden Gott mit einem Hebelbaum zu Hülfe kommen muss. „Ein Apoll, der „alle anderen Bilder dieses Gottes übertrifft; über die Mensch„heit erhaben ist sein Gewächs.“ — Freilich wohl, denn der Künstler hat ihn auf langhinschattende Storchenbeine gestellt, und in diesen nicht einmal treuaufgefasste Storchennatur! Denn lasst diesen Apollo „wie Pygmalions Schönheit „von seinem Piedestale niedersteigen;“ er wird auch auf Delos und in den lycischen Hainen, in welche Winkelmann sich versetzt glaubte, nur fussnachschleppend, wie Philoctet auf Lemnos, wandeln. Auch an sonstigen Leibesschäden ist kein Mangel; und wir fürchten sehr, für den „ewigen Früh„ling, der die reizende Männlichkeit bekleidet,“ wenn wir diese eingekauchte hektische Brust, diesen wulstigen Hals betrachten. Glaube Niemand, als könne auch hier ein hoher kräftiger Geist in gebrechlicher Hülle wohnen; denn wie soll „eine Stirne mit der Göttin der Weisheit schwanger sein,“ wo der Kopf selbst nicht auf dem rechten Flecke sitzt? —

Wir denken, die Carricatur von Belvedere ist fertig, und Niemand wird etwas zu erinnern haben, wenn der Kritiker seine eigene Stirne mit dem Kranze krönt, den Winkelmann zu den Füssen des Gottes niederlegte, weil er das Haupt desselben nicht erreichen konnte.

IX.

Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις
Καὶ ῥητόρων ἀνάγκας;
Τί δ' ἐμοὶ λόγων τοσούτων
Τῶν μηδὲν ὠφελούντων;
(Anacr.)

Unsere Betrachtungen haben im vorigen Paragraphe eine Wendung genommen, um deren Verantwortung uns bange werden dürfte. Wir trösten uns in der Kürze mit der Nachricht des Plutarch, dass selbst der strenge Lykurg dem Gott des Lachens eine Statue errichtet hatte,[1] und beeilen uns, die Freunde des vaticanischen Apoll mit der Versicherung zu beruhigen, dass schwerlich je im Ernst ein so lächerlich furchtbares Gericht über ihre Lieblingsstatue ergehen wird. Wenigstens müsste dies für den ganzen Olymp unsrer Antikensäle nur das Signal einer allgemeinen nordischen Götterdämmerung sein. Die Kritik, auf einen gewissen Punkt gediehen, kennt, wie das Fatum der Alten, weder Schuld noch Unschuld mehr, und wohin sie immer dereinst den vaticanischen Apoll von seinem Ehrensitze zu entweichen zwingen mag, er wird sich über kurz oder lang von der

[1] *οὐδὲ γὰρ αὐτός ἦν ἀκρατῶς αὐστηρὸς ὁ Λυκοῦργος, ἀλλὰ καὶ τὸ τοῦ γέλωτος ἀγαλμάτιον ἐκεῖνον ἱδρύσασθαι Σωσίβιος ἱστορεῖ.* *Plut.* opp. ed. Xyl. I. p. 55. B. cf. p. 808. D.

ausgesuchtesten Gesellschaft umringt sehen. Nur zu bald wird die mediceische Venus eine kleinliche Zierpuppe heissen, ihre Schwesterstatue von Milo dagegen bäuerisch und derb, der borghesische Fechter gemein und überspannt, der Antinous hohle Idealität und kalte Oberflächlichkeit, der vaticanische Torso manierirt, die Diana von Versailles gezwungen steif, der Apollino gedrechselt, Laokoon ein anatomisches Präparat, und der farnesische Herkules ein Fleischerideal. Damit diese schmähliche Niederlage einigermassen gesühnt sei, wird allenfalls noch hie und da bei Werken des älteren Styles, — oft wahren Kartenfiguren, deren Zeichnung keinen Holzschnitt in den vier Haymons-Kindern verunzieren würde — von einer gewissen glücklichen Auffassung der Natur, von Zierlichkeit und Naivetät die Rede sein. Dass auch die Elginischen Marmore ihrem Schicksal nicht entgehen werden, lässt sich erwarten. Es wird sich immer noch irgend ein kritisches Auge finden, welches dem Ilissus mehr Zartheit und Idealität wünscht, den Jungfrauen im Panathenäenzug einen einfacheren Faltenwurf, und den Ephebenrossen mehr Natur. Kurz, der Musenführer Apollo wird nur der Präsul eines unübersehbaren Todtentanzes.

Doch waren die Urtheile, welche ein so betrübtes Ergebniss vorzubereiten schienen, in der Regel nichts weniger, als gegen die griechische Plastik selbst gerichtet. Vielmehr diente ihnen die tiefste Verehrung des ursprünglichen Griechenthums zur Folie. Es war gewissermassen zur Pflicht geworden, was der einen Statue entzogen ward, sogleich mit doppelt und dreifachen Zinsen einer dritten zuzuwenden. Die Kritik befand sich den antiken Bildwerken gegenüber, so ziemlich in demselben Falle, wie bei den schriftlichen Denkmalen des Alterthums. So wie sie hier von der Voraussetzung einer absoluten Correctheit, des Gedankens wie der Sprache, ausgeht, und eigentlich, wenn sie ihrer Sache gewiss sein will, ausgehen muss; so begann sie bei der

bildenden Kunst mit dem Glauben an unbedingte Vortrefflichkeit der berühmtesten griechischen Bildner. Die Früchte hievon liegen noch zu Tage. Man glaubte endlich, wie es scheint, nur die Werke des griechischen Genius feiern zu dürfen, welche noch kein Auge gesehen, und sie nicht besser feiern zu können, als wenn ihnen alle diejenigen aufgeopfert würden, welche bisher für Boten seiner Grösse gegolten hatten. Glücklicher Weise wird in unsern Tagen mehr und mehr die Gewohnheit abgelegt, in jeder Statue, welche nicht Zug für Zug einem willkürlichen Ideale griechischer Vollendung entspricht, die Interpolation eines Copisten oder Nachahmers zu vermuthen. Bald wird das Vergnügen vollkommen verschmerzt sein, Originalwerke von so überirdischer Vollkommenheit zu denken, wie der Alterthumsfreund sie allenfalls in Utopien, aber nimmermehr in Griechenland suchen müsste.

Jedes Kunstwerk bleibt hinter der Unendlichkeit seiner Idee zurück, es hat, wie seinen unsterblichen, so seinen sterblichen Theil. Ist es wirklich der hohe Beruf des Künstlers, der Natur ihr eignes Bild zurückzugeben, nur aber in der Reinheit des Unvergänglichen, so kann er dies doch nur auf eine Art vollbringen, die selbst wieder den Bedingungen der zeitlichen Natur unterworfen ist. An jeder Verwirklichung einer Idee übt die Wirklichkeit ein gewisses Recht aus, und keine Menschenkraft reicht hin, jeden nur erdenklichen Andrang des Zufälligen von dem Heiligthume der Idee abzuwehren.[2] Hat der Künstler nur redlich seinen schweren Kampf bestanden, so mag auch der Beschauer das Seinige thun. Er entziehe sich der Verpflichtung nicht, die Natur gleichsam zum zweitenmale zu läutern; er lerne, vom Kunstwerk das Ausserwesentliche ebenso beseitigen, wie dies der Künstler an den Erscheinungen der Natur zu vollbringen

[2] *πολλὰ τοῖς κατ' ἄκρον εἶναι δυναμένοις καλοῖς, ἡ τύχη παρεμποδίζει.* *Lucian.* amores. V. p. 63. ed. Schm.

berufen war. Dies sollte oberster Grundsatz aller Kunstbeschauung sein, welche eben so gut eine Kunst ist, wie das Produciren eines Kunstwerks selbst. Wer um der überschüssigen Parte oder Minute eines linken oder rechten Fusses willen, die Begeisterung eines Winkelmann belächelt, für den hat auch kein Phidias gebildet. Mag nach jedem Versuche, den vaticanischen Apoll in seine alten Rechte wieder einzusetzen, noch einiges übrig bleiben, was sich wirklich in keinem Betracht rechtfertigen lässt; mögen diese Versuche selbst einem tiefer in das Wesen der Kunst und Natur eingeweihten Blicke als mangelhaft erscheinen: so hört diese Statue darum doch nicht auf, ein in seiner Art vollendetes, ein bewunderungswürdiges Werk zu sein, sobald sich nur nichts nachweisen lässt, was die Idee des Werkes selbst verdunkelt, dem Beschauer sie unzugänglich macht, ihm statt einer Harmonie in den wesentlichen Momenten eines Kunstwerks, nur ein Aggregat von zufälligen Vorzügen und Mängeln erscheinen lässt. Dass diese Harmonie wirklich vorhanden ist, und unser Kunstwerk, wenn auch keine transmundane Hesperidenfrucht, doch nicht im innersten Kerne schadhaft ist, dürfte aus dem bisher gesagten hervorgehen. —

Nur Eines wäre noch in Erwägung zu ziehen. In gewissen Punkten beruht die Schönheit des vaticanischen Apollo denn doch auf Bedingungen, welche abermals dem Begriffe der Plastik fremd sind; und nur unter gleichen Bedingungen sehen wir das Missfällige einzelner Theile verschwinden. Wir mussten für diese Statue einen malerischen Gesichtspunkt zu gewinnen suchen, und ein gewisses Verhältniss derselben zu dem Raume ausser ihr anerkennen. Was über die Drapirung des Apoll, über Licht und Schatten gesagt wurde, scheint geradehin einem Gemälde entnommen zu sein. — Auch dies wird uns nicht irren, sobald wir nur die Erfahrung im Auge behalten, dass die Plastik in abstracto, und die Plastik der Griechen zwei ganz verschiedene Dinge sind.

Wem es um eine Aehrenlese scheinbarer oder wirklicher Fehler zu thun ist, kann unter den noch erhaltenen Statuen auf eine reichliche Erndte rechnen. An der mediceischen Venus ist der eine Fuss beinahe eine Parthie und drei Minuten länger als der andere. Das linke Bein des Laokoon misst vier Minuten, das rechte seines ältern Sohnes fast neun Minuten zu viel.[3] An dem vortrefflichen Kopfe des Jupiter Serapis bemerkte Emm. David, dass die eine Seite flacher als die andere gehalten, und die Unterlippe nicht gleichförmig gebildet ist.[4] Derselbe Kenner entdeckte an der Pallas aus der Villa Albani, dass Nase, Mund und Kinn nicht in eine Perpendikularlinie fallen, und die Augen nebst den beiden Seiten des Mundes sich ungleich öffnen.[5] Eine gewisse Schiefheit ist auch an dem Kopfe der Niobe in Florenz wahrzunehmen, und von der Seite betrachtet, wohin er sich neigt, ist er von auffallend widerlicher Wirkung. An einem im Uebrigen schönen Kopfe der Leukothea (nach andern des Bacchus) auf dem Campidoglio, stehen, nach Winkelmanns Bemerkung, die Ohren mit der Nase nicht parallel,[6] und ähnliche Abweichungen wurden selbst an der ludovisischen Juno und am sogenannten Antinous des Vatican gerügt. Die groben Fehler an mittelmässigen Statuen, die auffallenden Verzeichnungen an Reliefs, aus welcher Zeit und von welcher Art sie seien, die Elginischen vom Parthenon, und die Skulpturen des Tempels zu Phigalia nicht ausgenommen, sind Jedem bemerkbar.[7]

Alle jene Abnormitäten aber an besseren Statuen, verschwinden in der Regel dem Auge, wenn der Beschauer in eine gehörige Entfernung von der Statue zurücktritt. War

[3] *Audran.* les proport. préface.
[4] Recherch. sur l'art. stat. p. 358.
[5] l. l. p. 360.
[6] opp. IV. p. 172.
[7] Vergl. Goethe's Kunst und Alterthum. B. III. H. I. p. 108. 110.

bei den Alten in früheren Zeiten alles öffentlich, so sanken auch die Werke der plastischen Kunst erst in der späteren Zeit des römischen Privatluxus theilweise zu blossen Kabinetsstücken herab. Früher in den geräumigen Hallen der Tempel und Gymnasien oder auf offenem Markte aufgestellt, nicht selten wohl von hohen Piedestalen getragen,[8] waren die meisten bestimmt, aus einer gewissen Ferne betrachtet zu werden, und schon durch die Art ihrer Aufstellung gegen jede mikroskopische Kritik geschützt. So manches, was der griechischen Kunst eigenthümlich ist, die Vernachlässigung der Nebenparthien, das Hervorheben der Grundformen und Flächen, das Arbeiten aus dem Grossen in's Grosse, hängt mit dieser Oeffentlichkeit und Popularität der Kunst zusammen. Manchmal war es vielleicht sogar unumgänglich nöthig, die Verhältnisse einer Statue nicht auf's strengste in abstracto zu erfassen, sondern sie für die Ansicht von einem bestimmten Punkt aus zu modificiren. Jene Minerva des Phidias, welche über die des Alkamenes den Preis davon trug, war gewiss nicht das erste und letzte Beispiel von Statuen, deren Wirkung der Künstler perspektivisch berechnet hatte,[9] so irrig es sein mag, bei unsern Antiken in jeder Linie, welche von der Regel eines absoluten Kanons der Verhältnisse abweicht, ein optisches Geheimniss zu vermuthen. Nach Schorns Angabe rührt das scheinbare Missverhältniss einer Minerva in Dresden nur davon her, dass sie niedriger aufgestellt ist, als sie ihrer eigenthümlichen Construction nach

[8] So stand die Statue der Phryne zu Delphi *ἐπὶ κίονος εὖ μάλα ὑψηλοῦ*. ***Aelian.*** var. hist. IX. 32.

[9] Vergl. die Erzählung bei ***Tzetzes***, ad Lycophr. Chil. VIII. 193. Eine vielfach belächelte Sage (***Falconet***, sur la st. d. M. Aur. opp. I. p. 167.). In allen einzelnen Punkten sie für wahr zu halten, wie von ***Gedoyn*** geschah (histoire de Phidias academ. des inscr. XIII. p. 297.), kann freilich nicht gestattet werden. Selbst die Künstler-Namen wären vielleicht zu bezweifeln; aber rein aus der Luft gegriffen ist sie gewiss nicht.

sollte.[10] Auch für die mediceische Venus glaubt man, wäre eine höhere Basis vortheilhaft.[11] Vitruv schärft dem Baukünstler ein, auf die Täuschung des Auges Rücksicht zu nehmen, und gibt z. B. die Regel, die Säulen an den Ecken der Tempel stärker zu machen, als die übrigen, weil jene, eines Hintergrundes entbehrend, schlanker erscheinen.[12] Aehnliche Rücksichten waren dem Plastiker durch die Natur seiner viel freieren Kunst, und ihrer bei weitem ausgedehnteren Bestimmung noch näher gelegt. Es fragt sich, ob bei dieser oder jener Statue die schwere gedrungene Proportion der ganzen Gestalt nicht blos darin ihren einfachen, wohlüberlegten Grund hat, dass sie ursprünglich bestimmt war, in freier Luft gesehen zu werden. Gleichergestalt musste der verschiedene Ton des Materials, der tiefere des Erzes, der mehr heitere des Marmors gewisse Modificationen der Gesammtproportion mit sich bringen. In Beziehung auf die Behandlung des Details wurde vielleicht selbst die Farbe des Hintergrundes in Betracht gezogen, insofern diese hell oder dunkel, für das Hervortreten der Einzelheiten hinderlich oder fördernd war.

Wie sehr sich auch unser Gefühl dagegen sträuben mag, — mehr als ein Moment der Malerei haben die griechischen Bildner in die Sphäre ihrer Kunst hinübergezogen, ein und das andere selbst in die Grundnorm des sogenannten griechischen Ideals aufgenommen. Die tiefgewölbte Augenhöhle

[10] In Böttiger's Amalthea II. p. 207.

[11] *Richardson,* descript. T. III. p. 1. p. 99.

[12] Angulares columnae crassiores faciendae sunt ex suo diametro quinquagesima parte, quod eae ab aëre circumciduntur, et graciliores esse videntur aspicientibus. Ergo quod oculos fallit, ratiocinatione est exaequandum. III. 3. p. 77. ed. Schneid. So wurde auch von den Altmeistern unserer deutschen Dome, namentlich, was die Verhältnisse zwischen den oberen Theilen des Thurmes und seinen untern betrifft, auf die Täuschung des Auges Rücksicht genommen. Vergl. Moller's Bemerkung über die aufgefundene Originalzeichnung des Domes zu Köln. p. 11.

der idealischen Köpfe scheint wirklich die Bestimmung zu haben, durch Kraft und Fülle des Schattens, dem Theile des menschlichen Angesichts mehr Nachdruck zu geben, wo die natürliche Farbe von der entschiedensten Bedeutung ist, und daher am schwersten vermisst wird.[13] Der hochhervorgehobene Rand des Augenliedes, mit seiner scharfen Schattenlinie und dem Lichtreflexe, der von der erhabenen Augenwölbung in seinen Winkel fällt, täuscht bei gehöriger Beleuchtung der Statue mit dem Schein eines geistvollen durchdringenden Blickes. In dieser malerischen Beziehung leistet auch das geneigte Haupt durch seine sanfte Verschattung einen so wesentlichen Dienst, dass wir kaum, weder die Blässe noch die Röthe der Wangen vermissen. So wussten die Griechen mit einem einzigen höchsteinfachen Mittel mehr als Einen Zweck zu erreichen. Von mehreren Kennern ward auch in den Gliederformen, in der Muskulatur der Antiken eine gewisse Rücksicht auf erfreuliche Wirkung durch Licht und Schatten wahrgenommen.[14]

Viel offner noch liegt die malerische Tendenz in der Drapirung der alten Statuen vor Augen, so offen, dass es gar nicht mehr nöthig sein sollte, dieselbe nur mit einem Worte zu berühren. Indessen hat Plinius einmal geäussert: es sei griechisch, nichts zu verhüllen;[15] den Grundsätzen der Theorie zu Folge, hat sich der Plastiker als solcher jede Drapirung zu versagen,[16] und wie nachdrücklich vollends gegen malerische Drapirung geeifert wurde, ist bekannt.

Ersteres ist bedeutend einzuschränken; der zweite Punkt

[13] Vergl. Winkelmann, Gesch. d. K. opp. IV. p. 200. trattat. prelim. p. 121. Visconti schliesst bei Statuen, wo die Augenbrauen nicht scharf angegeben sind, auf eine Andeutung der blonden Farbe. S. seine Bemerkungen über den Meleager des Vatican. *Mus. Pio-Clem.* II. p. 245.

[14] Vergl. z. B. Meyer's Bemerkungen über die kapitolinische Venus in den Propyläen. III. 1. p. 161. 162.

[15] Graeca res est, nil velare. h. n. XXXIV. s. 10. p. 642.

[16] Vergl. Herder's Plastik. Absch. II. opp. XXVII. p. 253. ff.

kann nur von der Plastik in abstracto, und der letzte nur von den Missbräuchen moderner Uebertreibung gelten. Juno und Pallas, Ceres und Proserpina, die leichtgeschürzte Diana und die jungfräulichen Musen, in der ältern Zeit selbst Venus und die Grazien, dann Thyaden und Tänzerinnen, Apoll als Musenführer, der bärtige Dionys, Aeskulap und Merkur, unter den Menschen Philosophen und Redner, und wie sonst die Götter, Halbgötter und Erdenkinder heissen mögen, welche entweder immer oder meist, ganz oder theilweise bekleidet wurden, alle diese Gestalten sind ebenso viele Producte ächt hellenischer Art und Kunst, als sie Ausnahmen von einer Regel bilden, welche dadurch aufhört, eine Regel zu sein. Bleibe doch immer die Darstellung des Nackten das schönste Ziel der bildenden Kunst; keine griechische Schule hat es darum zur Höhe des letzten und einzigen erhoben. Durch den Einfluss, welchen die völlige Entblössung der Ringer zu Olympia auf die Kunst ausübte,[17] wurde die Sitte zu drapiren, nicht nur nicht verdrängt, sondern, wenn auch in engere Kreise zurückgewiesen, erst recht zur typischen Kunstform befestigt.[18] Zur Kunstform, müssen wir sagen; denn, im Verlaufe der ganzen griechischen Plastik, selbst die älteren Epochen nicht ausgenommen, entdeckt sich in der artistischen Behandlung der Gewänder nichts von jener Kälte, Unlust oder Aengstlichkeit, womit sonst wohl das blos Unentbehrliche, von aussen Aufgedrungene abgethan wird. Wir sehen diesem Kunstzweige dieselbe Liebe, dieselbe Beharrlichkeit eines nie befriedigten Studiums zugewendet, wodurch die Darstellung des Nackten

[17] Vergl. Thiersch's Epochen, und *Beck's* Commentar. societ. philolog. *Lips.* I. 1. p. 172.

[18] Typisch war die Bekleidung namentlich fast für alle weibliche Statuen, auch in den schönsten Zeiten der Kunst, wie Winkelmann bemerkt, „also, dass man eine einzige nackte Figur gegen fünfzig bekleidete rechnen kann.“ Opp. V. p. 89.

so unerreichbar weit gefördert wurde. Wir sehen, wie Künstler auf Künstler sich beeifert, auch dem Gewande Leben und Seele einzuhauchen, diesen ausserwesentlichen Stoff dem innersten Wesen der Plastik einzuverleiben, selbst auf die Gefahr hin, dieses selbst zu zerstören, und ein ganz neues eigenthümliches Kunsterzeugniss daraus entspringen zu lassen.

Ein solches ist denn in der That die drapirte Antike. Denn fragen wir uns nur: was sollen bei griechischen Statuen die tief ausgemeisselten Falten des Gewandes? die vollgesättigten Schatten der Unterhöhlungen? im Gegensatz mit diesen, die breiten Lichtflächen, von sanfteren Schatten schillernd überhaucht? die so zahlreich und enge neben einander gereihten Streifen? das Vor- und Zurücktreten der freistehenden Theile mit ihren vollen, gedrungenen Massen, im Gegensatze mit der Zartheit des Gewandes, wo es die Nacktheit deckt? die scharf vom Körper losgeschnittnen Ränder? die ganz unverkennbare Rücksicht auf die Farbe des Marmors? endlich selbst die sogenannten Fehler, wie die von Falten überlaufenen hohen Stellen? Was sollen sie? Unsrer Einbildungskraft wird ein Bild vorgegaukelt, wo der Gegenstand nicht in körperlicher Wahrhaftigkeit gegeben werden konnte; statt der handgreiflichen Wirklichkeit in Licht- und Schatten-Spiel, Täuschung des Auges, malerischer Schein.[19] Kurz es sind die griechischen Statuen auf die einzig denkbare Art drapirt — nämlich malerisch.

Und zwar will dieser Begriff des Malerischen in seiner weitesten Ausdehnung verstanden sein. Betrachten wir die halbbekleideten, oft blos mit ein paar Falten geschmückten, Figuren! Wie leicht konnte der in Haltung und Miene so unverkennbare Hermes seine luftige Chlamys, wie leicht der

[19] „Kleid als Kleid können sie (die Bildner) nicht bilden, denn das ist kein Solidum, kein Völliges, Rundes.“ Herder l. l.

Faun seine Nebris entbehren![20] Die Gewandstreifen um den Schenkel des Nil und des Tiberstroms, die Faltenschwünge um Arm und Schulter des vaticanischen Merkur, der zartgeknitterte Schleier neben der capitolinischen Venus, der schattenreiche Mantel über dem Altar des Laokoon, endlich auch wohl die Draperie der Venus von Troas und der von Milo: all das ist eigentlich ein hohler lebloser Anwuchs des plastischen Kunstwerks. Aesthetischen Sinn erhalten diese müssigen Aussendinge nur durch poetische Bedeutsamkeit, und ganz besonders durch die Bestimmung, Nacktheit und Hülle in belebenden Contrast zu sondern, oder das plastisch-Schöne der Gestalt noch mit dem Reize eines malerischen Schmuckes auszustatten. Und dieser malerische Luxus hatte schon den Ilissus des Phidias mit einer leicht zu missenden Faltenlage um die Schultern, die Lapithen im Centaurenkampfe mit einer zum Ueberfluss reichlichen Masse vollkommen malerisch geordneter Draperien beschwert. Ja, überblicken wir die Reliefs vom Parthenon, diese unendliche Abwechslung von nackten, halb- und ganz bekleideten Figuren, von fliegenden und ruhenden Gewändern, von schweren und leichten Stoffen, diese wahrhaft unerschöpfliche, und sehr reichlich durchdachte Mannichfaltigkeit, welche alle Figuren, selbst die nicht ausgenommen, wo jede nur die Wiederholung der andern ist, im Wurfe des Gewandes mit einer feinen Eigenthümlichkeit bedacht hat,[21] so stehen wir fürwahr vor einer im eigentlichsten Sinne malerischen Composition. Was sollen wir vollends von den Reliefs des Apollotempels zu Phigalia sagen?[22] — Wenn einzelnes in beiden

[20] z. B. die wahrscheinliche Copie nach dem Periboetos. *Mus. Pio-Clem.* II. 30.

[21] Vergleichen wir nur genau die Jungfrauen in den elginischen Marmorbildern t. 18. und im *Musée Napoleon.* IV. p. 5. oder im ersteren Werke die beiden Dioskuren t. 19.

[22] Es genügt im brittischen Museum (description of the collect. of anc. marbl. in the brit. Mus. T. IV.) blos blätternd die Gewänder zu

Werken, und sonst dem modernen Begriffe des Malerischen zu widerstreiten scheint, so lehrt dies nur, dass der malerische Schein nicht immer und überall zugleich malerische Schönheit war. Die Draperie antiker Gemälde mit dem nächsten besten Bildwerke verglichen, zeigt keinen Unterschied, als den einer geringeren Schärfe in Licht und Schatten. Es musste die Statue das Malerische mit um so grösserem Nachdrucke behaupten, als der strenge Begriff der Plastik dagegen sich auflehnt.

Spätere Werke, wie die Gruppe der Niobiden in Florenz, die Musen im Vatican, eine Unzahl malerischer Gewänder auf Reliefs wollen wir gar nicht weiter erwähnen. Dagegen seien die Statuen nicht vergessen, welche als Meisterstücke der Drapirung und, inconsequent genug, als Muster plastischer Drapirung aufgeführt werden. In ihnen sehen wir das malerische Princip auf seinen höchstdenkbaren Punkt getrieben. Ist irgend ein plastisches Werk, dem strengsten Wortverstande nach, malerisch zu nennen, so ist es die farnesische Flora, so sind es alle die, welche mit den sogenannten nassen Gewändern bekleidet sind. Da ist das Unmögliche möglich gemacht, der Marmor zum durchsichtigen Stoffe umgewandelt, das Gewand nur noch eine dämmernde Nebelhülle, welche nicht verdeckt, und kaum verschleiert.[23] Herder sah in diesen Gewändern eine Rückkehr zur plastischen Urform des Nackten, eine Art Täuschung für das tastende Gefühl. Auch diese Täuschung wäre unplastisch genug; und wozu ein Gewand, wenn es wieder

mustern: weitaufgewölbte Draperien pl. 3., zierliche Schwingung des Gewandes pl. 4., zu tiefen Schatten ausgehöhlt pl. 8., straffgespannt pl. 13. 17. 22., spiralförmig im Winde flatternd pl. 19. 20.

[23] Kein Kupferstich gibt eine Ahnung von der zauberischen Herrlichkeit dieser Statue, die ich wenigstens aus Gypsabgüssen kenne. Besonders deutlich ist das Durchscheinen des Gewandes auch an der sogenannten Ceres im *Mus. Pio-Clem.* I. t. 40. besser abgebildet im *Mus. Nap.* I. t. 69.

nur das Gefühl seines Gegentheils, des Nackten herbeitäuschen soll? Freilich, es ist Täuschung, aber Täuschung des Auges, malerische Täuschung, und diese nicht um des Nackten willen; nicht Schein des Nackten, sondern Nacktheit zum Scheine des Gewandes. Dies ist bei allen Statuen anzunehmen, wo mehr oder weniger die Form des Körpers unter dem Gewande sichtbar ist.[24] Es war das einzige Mittel, der letzte geistvolle Versuch, die Härte, Schwere und Dichtigkeit des Materials dem Scheine nach gänzlich zu vernichten, d. h. die Statue zu drapiren. Beiläufig diene hier noch zur Erinnerung, dass die volle Wirkung dieses malerischen Scheines nur durch das Helldunkel des Marmors

[24] Die nassen Gewänder als transparente betrachtet, heben auch die ungeschickten Scrupel, welche **Perrault** z. B. über die farnesische Flora beibringt. *Parallele des anc. et des mod.* I. p. 178. 179. Die Alten selbst erkannten in ihnen den Anschein des Durchscheinenden, wie aus einer Stelle des **Callistratus** zu sehen, welche nur durch diese Bemerkung aufhört, baarer Unsinn zu sein: *οὕτω δὲ ἦν ἁπαλὸς καὶ πρὸς πέπλον γεγονὼς μίμησιν*, sagt der Sophist von der Draperie eines Narciss aus Marmor, *ὡς καὶ τὴν τοῦ σώματος διαλάμπειν χρόαν, τῆς ἐν τῇ περιβολῇ λευκότητος τὴν ἐν τοῖς μέλεσιν αὐγὴν ἐξιέναι συγχωρούσης.* ***Philostr. imag. ed. Jac.*** p. 151. Dass diese durchscheinenden Gewänder übrigens an Statuen erst in der Zeit eines üppigeren, lüsternen Geschmackes, etwa als Nachahmung der coischen Kleider aufgekommen, ist nicht zu beweisen. Schon an einer Statue des älteren Styls in Dresden, gewöhnlich Vesta genannt, ist die Drapirung vollkommen transparent. S. die Abbildung in *Becker's* August III. t. 97.; desgleichen an einer alterthümlichen männlichen Statue mit den Attributen der Diana im *Mus. Pio-Clem.* III. t. 39. Was will man? Schon die Aegypter hatten durchscheinende Gewänder gebildet, so dass solche Statuen oft gar nicht von nackten zu unterscheiden sind. *Winkelmann* opp. III. p. 94. Deutet nicht auch die Nachricht vom Vulkan des Alkamenes: in quo stante in utroque vestigio, atque vestito leniter apparet claudicatio non deformis, auf ähnliche Drapirung? Siehe *Cic.* nat. deor. I. 30. *Valer. Max.* VII. 1. 1. ext. 3. Kam diess überhaupt öfter bei männlichen Statuen vor, so haben wir einen neuen Beweis, dass es nicht auf lüsterne Halbnacktheit abgesehen war. Vergleiche noch die Schilderung **Visconti's** vom sogenannten Phocion. *Mus. Pio-Clem.* II. p. 314. und was **Mayer** im 3ten Bande von **Goethe's** Reise nach Italien über die Fackelbeleuchtung dieser Statue bemerkt.

nicht durch die verwirrenden Glanzlichter des Erzes zu erreichen stand, und auch aus diesem Grunde eine Drapirung wie die des vaticanischen Apoll, das Gewand überhaupt, der Skulptur anheimfällt, während die Bildgiesskunst auch durch die Nacktheit ihrer Gestalten einer mehr abstracten Plastik näher tritt.[25]

Die Anlage der griechischen Statuen in Stellung und Gebärde ist nicht minder malerisch zu nennen. Von jener speziellen Rücksicht auf Regeln der Perspective abgesehen, ist in den allerwenigsten die plastische Totalität hergestellt, eine gefällige Harmonie der Linien nach allen Seiten hin gleichmässig ausgebreitet. Von gewissen Standpunkten aus betrachtet, scheint der Laokoon gezwungen und verzerrt, die ganze Gruppe ist ein verworrener Knäul. Der borghesische Fechter zeigt die widerlichsten Verkürzungen, Ecken und Winkel, und die Stellung der herrlichen Melpomene im Vatican ist im höchsten Grade beleidigend für das Auge, wenn man die Schönheit eines oder des andern Profils in allen übrigen wieder finden will.[26] Dasselbe gilt von den Figuren in der Gruppe der Niobe, wie von unzähligen andern Statuen, und muss, was Schönheit und Anmuth der Bewegung betrifft, bei den extravaganten Broncefiguren eines Myron oder Lysippus, jenen Diskuswerfern und Ringern, in noch grösserer Ausdehnung stattgefunden haben. Bei Marmorstatuen machten die weitausgebreiteten tragenden Gewändermassen, Baumstämme und sonstige Stützen des Bildes fast ohne Ausnahme Haupt- und Neben-Profile nöthig,

[25] Man betrachte noch einmal den vaticanischen Merkur mit seiner, wie wir bemerkten, überflüssigen Draperie. Nicht anders der Merkur auf dem Relief, welches die Geburt des Bacchus vorstellt. *Mus. Pio Clem.* IV. t. 19. Der broncene Merkur dagegen unter den Alterthümern von Herkulanum (*Bronzi d'Ercolano* II. 29.) hat nichts dergleichen.

[26] Vergleichen wir nur die verschiedenen Seiten mit einander, von welchen diese Statue im *Mus. Nap.* I. 29. (bei *Millin.* gal. myth. 21. 69.) und im *Mus. Pio-Clem.* I. 19. abgezeichnet ist.

und gestatteten häufig nur ein einziges. Es gehörte gewiss mit zu den seltenen Vorzügen der Knidischen Venus von Praxiteles, dass sie, von jeder Seite betrachtet, gleich bewunderungswürdig war.[27] Mit einem Worte: der vaticanische Apollo ist nicht die einzige antike Statue, welche sich auch dadurch vom Begriffe abstracter Plastik entfernt, dass der Künstler, nur Einem Punkte ihre ganze Schönheit vorbehaltend, aus der Völligkeit der Form sie gewissermassen in die Fläche des Gemäldes zurückwies.

Bei Marmorstatuen, welche bestimmt waren, in Nischen aufgestellt, oder an eine Wand gelehnt zu werden, blieb ohnedies die eine Seite dem Beschauer entrückt, und entwich für immer in die Wölbung oder Fläche ihres Hintergrundes. Hier wurde die Rückseite nicht einmal vollendet, oft noch viel roher gelassen, als dies beim vaticanischen Apoll geschehen ist. Diese Vernachlässigung beginnt mit dem alterthümlichen Apollo Barberini, und erstreckt sich bis zu den Werken der letzten Kunstepoche herab.[28] Dass eine malerische Ansicht, in dem bezeichneten Sinne des Wortes, bei jenen figurenreichen Gruppen der Alten die einzig denkbare ist, bedarf keiner Erinnerung.[29] Aber wenn durch die gehörige, keineswegs dem Zufall anheimgestellte Entfernung vom Beschauer, jede störende Einzelheit wie in der Dämmerung einer Luftperspective verschwand,

[27] Aedicula ejus tota aperitur, ut conspici possit undique effigies Deae, favente ipsa, ut creditur facto. Nec minor ex quacunque parte admiratio est. *Plin.* h. n. XXXVI. 4. p. 726. Die letzte Bemerkung des Plinius ist ganz überflüssig, wenn allseitige Vollendung und Schönheit der Statue in der griechischen Kunst an der Tagesordnung war.

[28] Selbst der allbewunderte Herkules-Torso im Vatican, wo der Rücken so unübertrefflich schön gebildet ist, soll doch an der linken Seite weniger fleissig ausgeführt sein, als an der rechten. *Visconti*, Mus. Pio-Clem. II. p. 81.

[29] Hemsterhuis (l. 3. l.) dringt sehr auf plastische Totalität, gesteht aber ein, dass der Laokoon und Amphion mehr der Malerei, als der Bildhauerei zugehören.

so war gewiss auch durch die ganze Umgebung für die vortheilhafteste Beleuchtung der Statue, für ihr wahres Licht, im eigentlichen und figürlichen Sinne des Wortes, gesorgt. Als der vaticanische Apoll noch auf der Stelle stand, für welche der Künstler ihn berechnet hatte, ist er zuverlässig nur von der einen Seite zugänglich gewesen, auf welcher uns diese Statue als das erschien, was sie wirklich ist.

Die antike Plastik hat sich zugleich mit der Architektur herangebildet, und fortwährend blieb sie, selbst noch in den Prachtpalästen der römischen Grossen, wie ehemals in den Tempeln von Samos und Ephesus, im engsten Verband mit dieser ihrer Schwesterkunst. Vorzüglich aber war es in den griechischen Heiligthümern, wo das Festhalten der plastischen Selbstständigkeit in ihrer ganzen Strenge, nicht nur zwecklos, sondern manchmal sogar zweckwidrig gewesen wäre. Nothwendig war hier die Statue, sey sie für die Cella des Tempels, zum Schmucke seiner Säulenhallen oder des Giebelfeldes, gefertigt worden, durch innere, wie durch äussere Bestimmung, durch Gestalt und Bedeutung einem höheren Zwecke untergeordnet. Sie musste aufhören, eine abgeschlossene Welt für sich zu sein, sie war der integrirende Theil eines grösseren, harmonisch geordneten Ganzen.

Selbst ausserhalb des heiligen Tempelgebietes sollte die Statue nicht allein und abgesondert auf sich selbst beruhen. Wem kann das ganz bestimmte, klar sich bewusste Streben der Griechen entgehen, die Statue allenthalben in ein näheres Verhältniss zu dem Raume ausser ihr, in engen Verband mit ihrer Umgebung zu rücken? Eine Statue des Orpheus würde Orpheus bleiben, ob sie in der Nische eines Tempels, oder in der Halle einer Lesche steht; doch war sie nach griechischem Gefühle erst auf der Höhe des Helikon neben Thamyris und Hesiod ganz an ihrer Stelle.[30] „Das erste

[30] Vergleiche über die Kunstwerke auf dem Helikon *Pausan.* IX. 29. u. 30. p. 608. ff.

Urbild der Venus, aus welchem ihre ganze spätere Idealschöpfung hervorging, stellte Alkamenes in den Gärten auf. Die Merkurius- und Herkules- und Eros-Bilder wohnten in den Gymnasien; Tritonen, Nereiden und ihr Herrscher Neptun standen am Meer; Diana mit ihrem hochgeschürzten Nymphengefolge in schattigen Hainen.“[31] Nicht umsonst beherrschte der Helmbusch der Stadtschirmerin Minerva die Umgegend von Athen,[32] und es war mehr als blosser Zufall, wenn die Statue des Jupiter, welche die Sieger bei Platää gemeinsam zu Olympia geweiht, das Antlitz gegen Sonnenaufgang gerichtet hatte,[33] woher die Schwärme der Barbaren Griechenland bedrohten. Pausanias vergass nicht aufzuzeichnen, wenn hier lebendiges Wasser dem Delphin des Neptun,[34] oder den Brüsten der Nymphenbilder,[35] dort neben Bellerophon ein wirklicher Quell dem Hufe des Pegasus entströmte.[36] Die Kunst diente hier, wie in jenen Satyren und Tritonen, die mit ihren Muscheln und Schläuchen den nöthigen Vorrath spendeten, dem Alltagsbedürfnisse des Lebens und zugleich der Lust an gefälliger Zierde; aber gewiss wandelte keinen Griechen je der Wunsch an, dass die Kunst diesen Dienst entweder ganz von sich ablehnen, oder doch auf eine, ihrer Würde mehr angemessene Art

[31] Worte Böttiger's in seiner Monographie über Museen und Antikensammlungen, p. 7. Ueber die Harmonie zwischen der Bedeutung der Statuen, und dem Orte ihrer Aufstellung legt Vitruv dem Mathematiker Liconius die Worte in den Mund: Alabandeos satis acutos ad omnes res civiles haberi; sed propter non magnum vitium indecentiae insipientes eos esse judicatos, quod in gymnasio eorum, quae sunt statuae, omnes sunt causas agentes, in foro autem discos tenentes, aut currentes seu pila ludentes etc. III. 5. p. 190. 16. ed. Schn.

[32] Böttiger, Andeut. p. 84.

[33] *τοῦτο (ἄγαλμα Διός) τέτραπται μὲν πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον, ἀνέθεσὰν δὲ Ἑλλήνων ὅσοι Πλαταιᾶσιν ἐμαχέσαντο ἐναντία Μαρδονίου τε καὶ Μήδων.* *Pausan.* V. 23. 1. p. 342.

[34] *Pausan.* II. 2. 8. p. 93.

[35] id. IX. 34. 4. p. 618. Anders kann diese Stelle nicht gemeint sein.

[36] id. II. 3. 5. p. 95.

vollziehen möchte, und wenigstens kein Einmischen des Wirklichen in ihre Bedeutung gestatten; wie dies bei jenem Pegasus der Fall war.

Manchmal half aber die Natur recht eigentlich dazu, in einem sinnreichen Ineinanderspielen von Kunst und Wirklichkeit, das Kunstwerk zu ergänzen. So stand jene Statue des Narcissus an einer Quelle, welche das Bild desselben widerstrahlte, — eine Art von Composition, welche die moderne Kritik keinem Gartenkünstler ungestraft würde hingehen lassen.[37] Hier oder dort waren Scenen der Natur sogar künstlich nachgebildet, um der Statue den, ihrer Bedeutung entsprechenden Hintergrund zu geben, wie denn auf dem Tänarischen Vorgebirg das Bild des Neptun vor einem Tempel stand, der in Form einer Grotte aufgeführt war.[38] Der luxuriöse Geschmack späterer Zeit gefiel sich zuletzt darin, die Statue mit wahrer Decorationenpracht zu umgeben. Die Schilderung, welche Apulejus, wenn auch mit Uebertreibung, von einer Statue der Diana entwirft, ist recht geeignet, ein lebendiges Bild von solchen Compositionen zu erwecken. Die Statue war aus parischem Marmor gebildet, im heftigen Laufe begriffen, das Gewand zurückgeweht, auf beiden Seiten Hunde mit drohenden Blicken, gereckten Ohren und schnaubenden Nüstern. Hinter der Göttin erhob sich ein Felsen nach Art einer Grotte mit Moosen und Kräutern, Blättern und blühendem Gesträuch, alles aus Stein, und am Rande der Höhle hingen Baumfrüchte und Trauben, auf's kunstvollste der Natur treu nachgebildet. Nur die Farbe der Herbstreife schien ihnen zu fehlen, um sie zu pflücken. Quellen zitterten zu den Füssen

[37] S. die schon oben angeführte Beschreibung des Callistrat. besonders p. 151. 6. *ἕστη δὲ καθάπερ κατόπτρῳ τῇ πηγῇ χρώμενος, καὶ εἰς αὐτὴν περιχέων τοῦ προσώπου τὸ εἶδος.*

[38] *ναὸς εἰκασμένος σπηλαίῳ, καὶ πρὸ αὐτοῦ Ποσειδῶνος ἄγαλμα.* *Pausan.* III. 25. 4. p. 220.

der Göttin, und zwischen dem Blätterwerk — lauschte Aktäon.[39] Wie so manche Scene der Art, welche kühne Verzweigung der Kunst und Natur mögen jene Haine des Apoll zu Patarä und Daphne, die Gärten der römischen Grossen, die einzige Tiburtina des Hadrian verschönert haben!

Besonders noch beachtenswerth ist es endlich (und dies bildet den schroffsten Gegensatz mit der Theorie der Modernen), wenn wir hören, dass die alten Bildner von der Malerei sogar den bunten Schein der Farbe borgten. Schon die natürliche Farbe des Materials war manchmal von Bedeutung. So heisst es, dass die Statuen des Nil, als des africanischen Stroms, aus schwarzem Steine waren,[40] und

[39] Die Schilderung ist merkwürdig genug, um sie ganz herzusetzen: Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem. Signum perfecte luculentum, veste reflatum, procursu vegetum, introeuntibus obvium, et majestate numinis venerabile. Canes utrimque secus Deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant. His oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt; et sicunde latratus de proximo ingruerit, eum putabis de faucibus lapideis exire. Et, in quo summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit, sublatis canibus in pectus arduis, pedes imi resistunt, currunt priores. Pone tergum Deae saxum insurgit, in speluncae modum muscis, et herbis, et foliis, et virgulis, et sicubi pampinis, et arbusculis alibi de lapide florentibus. Splendet intus umbra signi de nitore lapidis. Sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae, veritati similes explicuit. Putes ad cibum inde quaedam, cum mustulentus autumnus maturum calorem afflaverit, posse decerpi. Et, si fontes, qui Deae vestigio discurrentes in lenem vibrantur undam, pronus aspexeris, credes illos, ut vite pendentes racemos, inter cetera veritatis, nec agitationis officio carere. Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum, curioso obtutu in dorsum projectus, jam in cervum ferinus, et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur. *Apuleji,* Metamorph. II. ed. bipont. I. p. 26. 27. Die Worte: in dorsum projectus geben keinen Sinn, und müssen interpolirt sein. Ich glaube, dass man lesen muss: introrsum projectus. Der pompös subtilen Ausführlichkeit der ganzen Schilderung entsprechend, ist der Sinn: Zwischen dem Laube (halb) verdeckt lauscht Aktäon, mit dem Oberleibe nach dem Innern der Grotte hin, wo die Göttin ist, vorgebeugt.

[40] *Pausan.* VIII. 24, 12. p. 512.

wir bemerken, dass zu den Bildern der Faunen und Satyren häufig rother Marmor gewählt wurde.[41] Letzteres erinnert noch an die alten Schnitzbilder des Bacchus und der ländlichen Gottheiten, welche man mit Mennig anzustreichen pflegte, ein Verfahren, welches schon Dibütades von Korinth bei seinen Thonfiguren angewendet hatte.[42] Doch mag hier die Farbe blos symbolisch gewesen sein. Bei den Holzbildern dagegen, deren nackte, aus dem Gewand vortretende Theile aus Marmor waren, hatte man es schon auf malerischen Effect abgesehen. Das fette, gleichsam fleischig scheinende des Marmors, seine sanft verdämpften Lichter und Schatten, bildeten mit der ganz andern Textur des übrigen Materials einen Contrast, dessen Wirkung dem natürlichen Unterschied eines organischen und unorganischen Körpers entsprechend war.[43]

In den kolossalen Tempelbildern aus Gold und Elfenbein erreichte diese malerisch plastische Technik den höchsten Gipfel der Ausbildung. Diese Werke, worin wir die Plastik in allen Zauber des Glanzes und bunter Farbenpracht gehüllt sehen, bilden daher auch den Mittelpunkt aller Untersuchungen über die farbige Sculptur der Alten.[44] Eine kühnere Mischung der Plastik und Malerei lässt sich kaum ersinnen, als die war, wodurch das grösste Werk des grössten Meisters, der olympische Jupiter des Phidias, zugleich eines der seltsamsten Producte griechischer Kunst wurde. Diesem einzigen Bildwerke gegenüber müsste jeder Theoretiker entweder an sich, oder an den Griechen irre werden. Malerisch war an dieser Statue schon der Gegensatz

[41] Vergl. z. B. den Bacchuskopf aus rosso antico *Mus. Nap.* II. 5. über einen andern Kunstblatt 1818. Nro. 3. und Meyer zu Winkelmann opp. V. 414.

[42] Ueber den Mennig der ländlichen Gottheiten siehe: Voss zu Virgil Georg. II. p. 514, wo auch die Hauptstellen verzeichnet sind.

[43] Ueber diese Bilder vergl. *Quatremère de Q.* l. l.

[44] Vergl. *Quatremère de Q.* l. l.

von Gold und Elfenbein, der natürliche Farbenton dieses doppelten Materials. Das goldene Gewand überdies mit den bunten Bildern von Blumen und Thieren geschmückt; das Scepter des Gottes blühend von verschiedenen Metallen, und der Kranz des Hauptes in verschiedenen Farben spielend. Damit wir hiebei an kein blos zufälliges Schmuckwerk denken, erfahren wir zugleich, wie wesentlich für den Eindruck des Ganzen alles dieses der Künstler selbst erachtet hatte. Denn er bediente sich bei Fertigung seiner Statue, der Beihülfe eines Malers, des Panänus.[45] Zu diesem bunten Farbenspiele, zur wohlberechneten Vertheilung von Licht und Schatten, welche sicherlich von einem so ausgezeichneten Künstlerpaare zu erwarten ist, nun noch der gelbliche, dämmernde Lichtreflex, welcher vom Golde des Kleides auf das Elfenbein der nackten Theile überströmte, und diese mit Lebenswärme durchdringen oder wie mit dem heiteren Scheine eines überirdischen Körpers verklären musste.[46] Nicht wenig wurde dies durch die sitzende Stellung des Gottes, durch das Vorneigen des Oberleibes und Hauptes, und durch das von Oben hereinfallende Licht unterstützt.[47] — Vollkommen dem Geiste dieses Werks entsprechend war es,

[45] *πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος* etc. — *Strabo* VIII. 3. p. 171. ed. st. Vergleiche über diese Jupiterstatue die bekannten Schriften von Völkel, Siebenkäs, Quatremère de Q., Böttiger Andeut. p. 96. und Ideen zur Archäologie der Malerei p. 243. ff.

[46] Wie schön der Widerschein des Goldes wirkt, bemerkt auch Lucian: *αὐγήν τινα ἡδεῖαν ἀπολάμπει (ὁ χρυσός) καὶ τὸν οἶκον ὅλον ἐπιχρώννυσι τῷ ἐρυθήματι* etc. de domo. (opp. VII. p. 184. ed. Schm.) und von den Statuen aus Gold und Elfenbein im Gegensatz der ganz goldnen der Barbaren, oder der griechischen aus Erz und Marmor: *ὀλίγον ὅσον τοῦ χρυσοῦ ἐπιστίλβον ἔχοντες, ὡς ἐπικεχρῶσθαι καὶ ἐπηυγάσθαι μόνον.* Jup. Trag. (opp. V. p. 457). S. auch die schöne Stelle quom. hist. conscrib. opp. III. 412. 413. *ἐπήνθιζον τῷ χρυσῷ (τὸν ἐλέφαντα)* heisst es hier von den Künstlern.

[47] Wenn es anders nach *Vitruv.* III. 2. ed. *Schneider* p. 74. 8. seine Richtigkeit damit hat, dass der Tempel ein Hypaithros war.

wenn, wie es heisst, der Koloss dem Beschauer um ein Bedeutendes grösser zu sein schien, als sich aus den künstlichen Berechnungen seines Masses ergeben wollte.[8] Das reiche Schmuckwerk am Throne und Gewande hatte zugleich die Bestimmung, durch seinen Contrast mit den grossen einfachen Flächen und Linien des Nackten, dies noch mächtiger erscheinen zu lassen. Die Fülle von Gegenständen und Einzelheiten, welche alle, bis in's Kleinste gleich vollendet, den Blick des Beschauers in eine neue kleine Welt für sich versetzten, erweiterten in der Einbildungskraft und, durch diese, scheinbar in der Wirklichkeit, den Begriff des Raumes, den Rahmen des Bildes, der gross genug war, um eine so bedeutende Vielheit zu umfassen. Selbst die Zeit, welche nöthig war, um jedes Einzelne zu betrachten, wurde dann zur Grösse des Raumes geschlagen.[49]

Der malerische Luxus dieser toreutischen Werke aus Gold und Elfenbein konnte sich natürlich nicht über die ganze griechische Skulptur verbreiten. Er war auch wirklich nur da an seinem Platze, wo der National-Gott, oder das Nationalheiligthum einer ganzen Stadt oder Landschaft verherrlicht werden sollte. Mehr und mehr verlor sich auch der Geschmack an prunkvoller Costümirung, und machte einem genügsameren Kunstgenusse Platz. Dennoch muss die Toreutik in Gold und Elfenbein, diese Dithyrambe der Plastik, einen sehr entschiedenen Einfluss auf alle Zweige der griechischen Kunst ausgeübt haben. Eine ähnliche Wirkung, wenn auch nur im Kleinen und mit bescheidenen Mitteln, in seiner Sphäre hervorzubringen, konnte sich der

[48] *Μέτρα δὲ τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὸς ἐς ὕψος τε καὶ εὖρος ἐπιστάμενος γεγραμμένα οὐκ ἐν ἐπαινῷ θήσομαι τοὺς μετρήσαντας, ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα αὐτοῖς μέτρα πολύ τι ἀποδέοντά ἐστιν ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκεν ἐς τὸ ἄγαλμα δόξα.* **Pausan.** V. 11, 9. p. 316.

[49] Diese Erfahrung können wir noch täglich an den Werken der deutschen Baukunst machen.

Statuare und Marmorbildner nicht wohl versagen, wenn seine Werke, vom Glanz jener imponirenden Gestalten verdunkelt, nicht matt und kalt erscheinen sollten. Ohnedies hatte ja die Toreutik nichts neues und unerhörtes gewagt. Sie hatte sich allmälig, naturgemäss und folgerecht aus den, mit natürlichen Kleidern drapirten Tempelpuppen entwickelt, und gerade das, wodurch sie nach unserm Gefühle gegen das Wesen der Kunst zu verstossen scheint, empfahl sie den Griechen als eine Technik, in welcher jene Lieblings-Idee der Plastik, die Belebtheit, auf die glänzendste Art gelöst werden konnte.

Es war daher ganz in der Ordnung, wenn Erz- und Marmorbildner, wie berichtet wird, selbst die Darstellung des Nackten dem Farbentone der Natur zu nähern suchten, und die Nachrichten von ehernen Athletenstatuen, welche das Ansehen eines von der Sonne gebräunten männlichen Körpers hatten,[59] von der Schamröthe auf den Wangen des Athamas,[51] und der Todtenblässe im Angesicht der Jokaste,[52] können eben so wenig befremden, als Callistratus in seinen Schilderungen einer leeren, sophistischen Uebertreibung geziehen werden darf.[53]

Die Spuren von ehemaliger Färbung, besonders an Gewändern,[54] selbst Reste von Carnation sind noch an mehreren Statuen sichtbar, oder vor ihrer Säuberung noch sichtbar gewesen. Dies ward an der Pallas von Velletri,[55] der Diana von Versailles, dem Apollo mit dem Greife[56] und

[50] Böttiger's Andeut. p. 131.

[51] Aes ferrumque miscuit, ut rubigine ejus per nitorem aeris relucente exprimeretur — verecundiae rubor. *Plin.* h. n. XXXIV. s. 40. p. 666.

[52] cf. *Facius,* excerpt. ex Plut. p. 52.

[53] Die hieher gehörigen Hauptstellen werden bei *Quatremère de Q.* angeführt p. 50.

[54] *Visconti*, Mus. Pio-Clem. II. p. 261.

[55] Fernow, im Neuen teutschen Merkur 1798. I. 3. p. 301.

[56] *Quatremère de Q.*, le Jup. Ol. p. 51. ff.

andern Statuen bemerkt, die mitunter zu den herrlichsten Antiken gerechnet werden. Mehrere Archäologen vermuthen in der circumlitio des Nicias, wodurch die Marmorstatuen des Praxiteles, nach dem eignen Geständniss dieses Künstlers, erst ihre Vollendung erhielten, eine Art enkaustischer Malerei.[57]

Noch viel anstössiger für unsern Geschmack als alles dieses, ist die Art und Weise, wie die Griechen, nicht zufrieden mit der blossen Wirkung von Licht und Schatten, die Lücke des Auges an ihren Statuen zu füllen suchten. Es war ganz an der Tagesordnung, die Augen theils vollständig auszumalen, theils sogar das Weisse des Auges durch Silberblättchen, die Pupille durch edle Steine von charakteristischer Farbe vorzustellen.[58] Merkwürdig: bei Broncestatuen wurde diese Sitte, wie es scheint, ohne Ausnahme eingehalten, und nicht zu verkennen ist die Absicht, auch

[57] So *Quatremère de Q.*, le Jup. Ol. p. 44. ff. Ich wage übrigens über die viel besprochene circumlitio nichts zu entscheiden. Vergl. in der Kürze die Anmerkung zu *Winkelmann* opp. VI. 2. p. 181 ff. und Sibelis Register zu Winkelmann s. v. circumlinere; auch *Falconet* oeuvr. IV. p. 247 ff. Was die Erklärung Quatremère's betrifft, muss übrigens eingestanden werden, dass wenigstens die berühmte Knidische Venus des Praxiteles keinen Anflug von Colorit gehabt haben kann. In Lucian's Gespräch de imaginibus wird, nachdem die smyrnaische Schöne mit den berühmtesten weiblichen Statuen, besonders auch mit der genannten des Praxiteles verglichen worden, noch ein wesentlicher Punkt der Schönheit vermisst, die Farbe (*κάλλος ἔξω τοῦ ἀγάλματος*); worauf dann Gemälde angeführt werden. *Luc.* opp. ed. Schm. V. p. 143 ff.

[58] Böttiger; Andeut. p. 87. und Quatremère de Q. Wem fällt da nicht zu seinem Entsetzen der indische Popanz in der Pagode Jagrenaut mit seinen blitzenden Diamanten-Augen ein! Böttiger leitet auch die eingesetzten Augen der griechischen Statuen aus dem Oriente her. Sabina p. 94. Dabei ist nicht zu übersehen, welch grosses Gewicht die Alten auf den Blick der Götter legten. Denken wir nur an die Bedeutungen von *ἐπισκοπεῖν, ἐφορᾶν* etc. cf. *Aug. Matthiae* observ. in den misc. philol. I. 1. p. 9. Zu Brescia fand man noch eine kolossale Bronçe-Victoria vollständig mit Augen aus Onyxsteinen. Jahrbücher für Philol. und Pädag. 1826. I. p. 482.

diese Technik dem malerischen Scheine, welchem sie ihrer Natur nach viel ferner steht als die Skulptur, auf diesem Wege näher zu rücken. Uebrigens haben diese Silberaugen nicht einmal mehr das Verdienst, einer verwandten Kunst, der Malerei, abgeborgt zu seyn; denn der Schimmer des Auges sollte nicht durch das Medium der Nachahmung, sondern unmittelbar durch den natürlichen Glanz des Materials wiedergegeben werden, ein Verfahren, welches noch weit weniger künstlerisch ist, als die Goldfarbe des Schmucks und der Heiligenscheine in den ältesten Gemälden der byzantinischen und deutschen Schule.[59] Dieselbe Bewandniss hat es mit den Gürteln, Spangen und Diademen, den Kränzen, Rüstungen und Geschirren aus Erz oder Gold und Silber an Marmorstatuen, wo denn, möchte man sagen, der Stoff als solcher seine Bedeutung, seinen materiellen Werth noch im Kreise der Kunst behauptet hatte.[60]

Geraume Zeit hindurch wurden die Spuren, welche in alten Schriftstellern und Denkmalen auf die grosse Ausdehnung der farbigen Skulptur hindeuteten, wo nicht gänzlich übersehen, doch nicht gehörig beachtet, aus Furcht, einen Theil der Bewunderung, welche man dem Alterthume zu zollen gewohnt war, zurücknehmen zu müssen, die Werke eines Phidias und Praxiteles mit den bemalten Schnitz- und Stein-Bildern der sogenannten gothischen Dome auf einer Linie zu sehen. Die neuern Untersuchungen wurden rücksichtloser geführt. In einer künftigen Kunstgeschichte wird der farbigen Skulptur ein besondrer Abschnitt einzuräumen seyn, oder noch mehr als dies. Denn es ist bei diesen

[59] Bei welchen letzteren Werken jedoch heut zu Tag Niemand mehr bestreiten wird, dass diese Goldscheine u. dergl. von einer ganz eigenthümlichen, aber trefflichen Wirkung sind.

[60] Darauf deutet auch Plato hin, wenn er aus den Tempeln seines idealen Staats das Gold verbannt wissen will, als ein ἐπίφθονον κτῆμα. *Leges* XII. 7. ed. Ast. p. 472.

Erscheinungen gar nicht die Rede von der Verworrenheit der ersten rohen Kunstanfänge, noch von dem barbarischen Ungeschmack einer entarteten Epoche;[61] eben so wenig von Ungeschick oder Bizarrerie einzelner Künstler. Es handelt sich von einer festeingewurzelten Sitte, welche mit den Thongebilden des Dibutades beginnt, und erst mit den Büsten und Gemmen der römischen Imperatoren endet, von einer Sitte, welcher selbst die grössten Künstler huldigten. Die Proben der bunten Plastik, welche wir selbst noch in Büsten, Statuen und Reliefs besitzen, tragen den Stempel der verschiedensten Epochen, sind bald von höherem, bald von geringerem Kunstwerth, sind Gebilde jeglicher Klasse, Götter, Menschen und Heroen, so wie jedes Massstabs, von der Anticaglie an bis zum Kolossen hinauf. Nicht vereinzelt, nicht wie aus den Wolken gefallen stehen diese Zwittergestalten der Plastik und Malerei, wie ein theoretischer Eiferer sie nennen könnte, vor unsern Augen; sie hängen auf's genauste zusammen mit andern verwandten Erscheinungen, mit einem malerischen Faltenwurfe und mit optischen Beziehungen, und weisen doch wohl endlich wieder auf jenes griechische Wohlbehagen an Leben und Beseelung des plastischen Bildes zurück. Da ist eine wohlgegliederte Kette, aus welcher kein Ring sich lösen lässt.

Lessing hatte darauf gedrungen, bei Beurtheilung von Antiken wohl zu beachten, ob auch der Künstler freie Wahl hatte, ob seine Hände nicht durch Vorstellungen der Religion gebunden waren.[62] Wir selbst konnten dem hemmenden

[61] Meyer zu Winkelmann opp. V. 435. schliesst mit Unrecht aus den oft sehr wenig reinlich eingehauenen Augenhöhlen, dass das Einsetzen der Augen erst in späterer Zeit durch ungeschickte Hände geschehen sei, nämlich bei Marmorbildern. Zuverlässig rühren diese unsaubern Augenränder von den barbarischen Händen her, welche aus Habsucht die alten Statuen verletzten, um sich des Silbers und der eingesetzten Steine zu bemächtigen.

[62] Laokoon. IX.

Einfluss der Priestersatzung nicht aus dem Wege gehen. Doch liegt ein Widerspruch darin, wenn heut zu Tage noch ein so grosses Gewicht auf Lessing's Unterscheidung gelegt wird, zu einer Zeit, wo man gerade das Beste und Höchste der griechischen Kunst auf die begeisterte Anhänglichkeit an den Glauben der Väter zurückzuführen gedenkt. War das atheniensische Volk zu Perikles Zeit schon so weit gereift, dass dieser hochsinnige Geist mit Werken der Kunst, mit den Werken eines Phidias der Eitelkeit des Demos schmeicheln und seinem eignen Stolz genügen konnte: warum wagte er den Versuch nicht, denselben Zweck auf eine mehr abstracte, geschmackvolle Weise zu erreichen? In den alten Schriftstellern findet sich, bei so trefflichen Bemerkungen über den Geist einzelner Künstler, über den Kunstwerth ihrer Productionen, über den sinkenden Geschmack einer ganzen Zeit,[63] auch nicht Eine Sylbe, welche eine Missbilligung jener plastischen Solöcismen enthielte. Der eingesetzten Augen namentlich wird nur ganz zufällig erwähnt, und immer als einer Sache, die sich von selbst versteht.[64] Die Minerva aus Gold und Elfenbein im Parthenon zu Athen war hochgefeiert, und der olympische Jupiter galt für ein unerreichbares Werk, ihn nicht gesehen zu haben, für ein Unglück.[65]

Wie muss die Zahl der ächtgriechischen Kunstwerke zusammenschmelzen, wenn Lessing's Scheidung consequent fortgeführt wird, wenn nichts bestehen darf, was nicht unmittelbar aus reiner Kunstidee abzuleiten ist! Minerva muss ihre Aegis, Neptun seinen Dreizack, und Bacchus nicht nur

[63] Z. B. Vitruv über die Arabeske VII. 5. p. 189. ed. Sch. *Vellejus Paterc.* über das Schicksal der Künste und Wissenschaften. p. 124. ed. bip.

[64] So über die eingesetzten Augen an der Minerva des Phidias. *Plato,* Hippias major, p. 159. ed. Heind. So, wenn zu böser Vorbedeutung einer Bildsäule die Augen entfielen. *Facius,* ex Plut. exc. p. 222.

[65] Jovem momo aemulatur! —

die mystischen Hörner, sondern auch den schwellenden Epheukranz niederlegen.

Selbst der Unterschied zwischen Werken, die zur öffentlichen Schau, für Wirkung in die Ferne gefertigt waren, und anderen von eingeschränkterer Bestimmung, dürfte nicht in grosser Ausdehnung anzunehmen seyn, um das Räthsel der farbigen Skulptur zu erklären. Die Figuren kleineren Formats gestatten es nicht, eine solche Trennung haarscharf vorzunehmen.[66] Als bloss schmückender Hausrath der Privaten verworfen, mögen sie uns wenigstens noch die Lehre geben, dass so mancher Grieche oder an den Griechen herangebildete Römer nicht halb so viel für die Reinheit seines Geschmackes besorgt war, als wir es nun in ihrem Namen sind. Man betrachte nur z. B. die Schauspielerfigürchen im vaticanischen Museum. Welcher Kunstfreund würde heut zu Tage noch jene Schäfer und Dudelsackpfeifer aus Elfenbein und Holz in seiner Nähe dulden, welche sonst wohl unsere Schränke schmückten, Figuren, mit welchen ein zweiter Perrault dem Verfasser des Jupiter Olympien schlimm genug zusetzen könnte.[67]

[66] Von Wirkung in die Ferne kann nicht die Rede sein bei dem Apollo Sauroktonos aus der Villa Albani. Sein Diadem ist mit Silber eingelegt, seine Augen eingesetzt. Unter den Denkmälern von Veleja ist ein kleiner Herkules Bibax mit eingesetzten Augen. Fea's Anmerk. zu Winkelm. opp. V. p. 436.

[67] Wer sich dieser Raritäten nicht mehr entsinnt, lese in v. Murr's Journal zur Kunstgesch. u. allgem. Liter. VIII. p. 20. die Beschreibung solcher Bettelmusikanten: das Nackte aus Elfenbein, die Kleidung von Nussbaumholz und die Augen Email!

X.

— neque semper arcum tendit Apollo.
(Horat.)

Die Bedeutung unsrer Statue, die Situation, in welcher der Künstler seinen Apollo dachte, ist eben so vielfach in Zweifel gestellt, wie beinahe alles übrige, und von den beliebtesten Deutungen ergeben sich die einen auf den ersten Blick als durchaus verfehlt, während die andern, im Allgemeinen einleuchtend, an den feineren Einzelheiten der Statue scheitern.

Und doch hat unsere Statue kein seltenes, fremdartiges Attribut, welches erst eine ausführliche mythologische Untersuchung nöthig machte; ihre Stellung ist entschieden, in der ganzen Statue nichts unbestimmt gelassen. Auch fällt bei unsrem Apollo alles hinweg, was bei so vielen andern Bildwerken des Alterthums die Auffindung ihres wahren ursprünglichen Sinnes erschwert, — Verstümmelung in wesentlichen Theilen und unglückliche Restauration derselben. Denn, so schlecht auch in artistischer Hinsicht die Restauration unsrer Statue ist, so theilte doch Montorsoli nicht jene vorlaute Dreistigkeit, mit welcher sonst wohl Restauratoren den Sinn der Antiken zu conjekturiren pflegen. Ein Paar Punkte, an welchen der vorsichtige Interprete vielleicht Anstoss nehmen dürfte, sind von keiner Erheblichkeit. —

die mystischen Hörner, sondern auch den schwellenden Epheukranz niederlegen.

Selbst der Unterschied zwischen Werken, die zur öffentlichen Schau, für Wirkung in die Ferne gefertigt waren, und anderen von eingeschränkterer Bestimmung, dürfte nicht in grosser Ausdehnung anzunehmen seyn, um das Räthsel der farbigen Skulptur zu erklären. Die Figuren kleineren Formats gestatten es nicht, eine solche Trennung haarscharf vorzunehmen.[66] Als bloss schmückender Hausrath der Privaten verworfen, mögen sie uns wenigstens noch die Lehre geben, dass so mancher Grieche oder an den Griechen herangebildete Römer nicht halb so viel für die Reinheit seines Geschmackes besorgt war, als wir es nun in ihrem Namen sind. Man betrachte nur z. B. die Schauspielerfigürchen im vaticanischen Museum. Welcher Kunstfreund würde heut zu Tage noch jene Schäfer und Dudelsackpfeifer aus Elfenbein und Holz in seiner Nähe dulden, welche sonst wohl unsere Schränke schmückten, Figuren, mit welchen ein zweiter Perrault dem Verfasser des Jupiter Olympien schlimm genug zusetzen könnte.[67]

[66] Von Wirkung in die Ferne kann nicht die Rede sein bei dem Apollo Sauroktonos aus der Villa Albani. Sein Diadem ist mit Silber eingelegt, seine Augen eingesetzt. Unter den Denkmälern von Veleja ist ein kleiner Herkules Bibax mit eingesetzten Augen. Fea's Anmerk. zu Winkelm. opp. V. p. 436.

[67] Wer sich dieser Raritäten nicht mehr entsinnt, lese in v. Murr's Journal zur Kunstgesch. u. allgem. Liter. VIII. p. 20. die Beschreibung solcher Bettelmusikanten: das Nackte aus Elfenbein, die Kleidung von Nussbaumholz und die Augen Email!

X.

— neque semper arcum tendit Apollo.
(Horat.)

Die Bedeutung unsrer Statue, die Situation, in welcher der Künstler seinen Apollo dachte, ist eben so vielfach in Zweifel gestellt, wie beinahe alles übrige, und von den beliebtesten Deutungen ergeben sich die einen auf den ersten Blick als durchaus verfehlt, während die andern, im Allgemeinen einleuchtend, an den feineren Einzelheiten der Statue scheitern.

Und doch hat unsere Statue kein seltenes, fremdartiges Attribut, welches erst eine ausführliche mythologische Untersuchung nöthig machte; ihre Stellung ist entschieden, in der ganzen Statue nichts unbestimmt gelassen. Auch fällt bei unsrem Apollo alles hinweg, was bei so vielen andern Bildwerken des Alterthums die Auffindung ihres wahren ursprünglichen Sinnes erschwert, — Verstümmelung in wesentlichen Theilen und unglückliche Restauration derselben. Denn, so schlecht auch in artistischer Hinsicht die Restauration unsrer Statue ist, so theilte doch Montorsoli nicht jene vorlaute Dreistigkeit, mit welcher sonst wohl Restauratoren den Sinn der Antiken zu conjekturiren pflegen. Ein Paar Punkte, an welchen der vorsichtige Interprete vielleicht Anstoss nehmen dürfte, sind von keiner Erheblichkeit. —

So findet man, um dieses nachträglich zu bemerken, in Reisebeschreibungen angeführt, dass über der rechten Hüfte eine kleine Erhöhung des Marmors sich befinde, wo etwas abgebrochen sein müsse.[1] Hieraus liesse sich allenfalls vermuthen, der rechte Arm habe ursprünglich auf der Hüfte geruht. Wie schlecht aber verträgt sich dies mit dem freien Spiele contrastirender Glieder! Die Gesticulation, die Bestimmung eines an dem Körper anliegenden Armes ist gleichfalls nicht abzusehen. Unbewegt, so dass etwa der Ellnbogen auf der Hüfte geruht, lässt er sich eben so wenig denken, wie aus dem zurück- also nach der entgegengesetzten Richtung hingewandten Rumpfe auf's unwidersprechlichste hervorgeht. Vermuthlich ist die erwähnte Erhöhung weiter nichts, als der Rest einer kleinen Marmorstütze, welche bestimmt war, dem rechten Arme materiellen Halt zu geben. Dass die rechte Seite der Statue für den Beschauer, welcher den von uns früher angegebenen Standpunkt wählt, ohnehin verdeckt bleibt, scheint dafür zu sprechen. — Der andere Zweifel beträfe die Ergänzung des linken Armes, in wiefern dieser einen Bogen trug, oder nicht. Die Miene des Apoll, die Wendung des Hauptes, die Haltung des Armes, soweit er antik ist, alles dieses gehört einem drohenden, abwehrenden Gotte zu. Die Hand liesse sich auch wohl frei und geöffnet denken, mit der Geberde eines blos drohenden Bedeutens. Allein da müsste der Vorderarm, die Hauptparthie, auf welche es hier ankommt — und der obere Theil desselben ist antik — offenbar pronirt sein, das Innere nach unten gewendet, während er umgekehrt in der Bewegung der Supination begriffen ist. War, wie kaum zu bezweifeln, die linke Hand geöffnet, so wünscht man, auch schon der Mannichfaltigkeit zu Gunsten, die rechte geschlossen.

[1] Jak. Chr. Adler's Reisebemerkungen p. 98.

Was den Bogen betrifft, so fehlt diese Waffe selten, wo Apollo nicht als Musenführer mit der Leyer, als Nomios mit dem Hirtenstab, oder bloss in knabenhafter Unbefangenheit gebildet ist. Ueberdies hat ja der vaticanische Apollo Pfeil und Köcher über die Schulter geworfen, wir haben also, ohne allen Zweifel, den ἀργυρότοξος vor uns. Zu den Füssen der Statue lag der Bogen nicht, denn die Plinthe ist antik; auch am Baumstamm war er nicht angebracht, wie bei dem sogenannten lycischen Apoll, und so blieb für diese Waffe, welche Apoll, nach seinem eignen Ausspruch, immer mit sich führt,[2] nichts übrig, als eben der linke Arm. Die artistische Frage, ob dieser Bogen ursprünglich ganz ausgeführt war, oder nicht, beantwortet sich von selbst. Ersteres in Marmor zu vermuthen, ist baarer Unsinn; allenfalls mochte er aus leichtem Metall gefertigt sein. Am wahrscheinlichsten ist, dass Montorsoli das richtige getroffen hat. Eine aphoristische Andeutung, ein blosses Symbol der Waffe reichte hin für das Verständniss eines griechischen Beschauers. Damit war dann auch das Missfällige, welches ein vollständig ausgeführter Bogen bei dieser Stellung für das Auge haben müsste, vermieden, und die schöne Pyramidalform der Statue gerettet. Also ein bogenbewehrter, ein feindlich drohender, vielleicht ein schiessender Apoll! Wem gilt nun diese Drohung, wem die gespannte Waffe?

Eine der gangbarsten Ansichten, die man in jeder Reisebeschreibung nach Paris oder Rom fast immer wieder nachgeschrieben findet, erkennt im Apollo vom Belvedere den Sieger über den Drachen Python, und zwar in dem Augenblicke gedacht, wo der Drache eben gefallen, oder im Fallen begriffen ist. Die Erlegung des Python war im

[2] *ΘΑΝ. τί δῆτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις; Απ. σύνηθες αἰεὶ ταῦτα βαστάζειν ἐμοί.*

Euripid. Alcestis v. 39. 40.

Alterthum eine der gefeiertsten Sagen.[3] Die Stiftung des delphischen Orakels, die Einsetzung der pythischen Spiele, der vielbesungene Ehrenname Päan, knüpfte sich daran, und schon Pythagoras von Rhegium hatte seine Meisterhand an einem Apollo Pythoktonos versucht.[4]

Vergleichen wir aber, was die Alten selbst von der Erlegung des Pytho berichten, so finden wir, dass diese That in die früheste Jugend, in die Kindheit Apollo's fällt. In der taurischen Iphigenia des Euripides heisst es vom Pythotödter:

> Noch ein Kindlein, noch in dem Arm
> Der geliebeten Mutter froh dich schaukelnd,
> Schlugest du, Phöbus, ihn.[5]

Bei Apollonius singt Orpheus den Argonauten:

> Wie dort unter dem Joche dereinst des felsigen Parnass
> Nieder zum Tod' er gestreckt mit dem Pfeil Delphine, das Unthier;
> Er noch ein Knabe, noch glatt um das Kinn, und der Locke sich freuend;[6]

und in der Hymne des Kallimachus an Apollo lesen wir:

> Als gen Pytho herab du stiegst, da begegnet das Scheusal
> Dir, der entsetzliche Drach', und du schlugst ihn, Pfeil' über Pfeile
> Rasch abschnellend, und laut zujauchzt das versammelte Volk dir:
> Heil Paiean, entsende den Pfeil nur, gebar doch die Mutter
> Gleich einen Retter in dir.[7]

[3] Bis zu den spätern Dichtern cf. *Claud. Claudian.* in Ruf. praef. *Avien.* descr. orb. v. 599. in *Wernsdorf*, poet. lat. min. V. 2. p. 790.

[4] *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 651. An einer Säule des Tempels in Cyzikum, welchen Attalus und Eumenes ihrer Mutter errichtet hatten, fand sich auch die Erlegung des Pytho abgebildet. S. das Epigramm in *Jac.* Anth. XIII. p. 626.

[5] *Ἔτι μιν, ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας*
Ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων
Ἔκανες, ὦ Φοῖβε. v. 1145. ff.

[6] *Ὥς ποτε πετραίῃς ὑπὸ δειράσι Παρνησσοῖο*
Δελφίνην τόξοισι πελώριον ἐξενάριξε,
Κοῦρος ἐὼν ἔτι γυμνὸς, ἔτι πλοκάμοισι γεγηθώς. Lib. II. v. 705.

[7] *Πυθώ τοι κατιόντι συνήντετο δαιμόνιος θήρ,*
Αἰνὸς ὄφις· τὸν μὲν σὺ κατήναρες, ἄλλον ἐπ᾽ ἄλλῳ

Eben so bestimmt weist auch Lucan auf frühe Jugend hin, wenn er sagt:

> Rächer der Mutter, der irrenden einst, als schwer sie Geburtsweh
> Drängt', mit noch wenig geübtem Geschoss hinstreckte den Python
> Päan.[8]

Bei den meisten Schriftstellern schliesst sich, wie bei Lucian,[9] und in der oben angeführten Stelle des Kallimachus die Erlegung des Drachen unmittelbar an die Verfolgung der Latona und die Geburt des Apollo an. Nach Hygin tödtet er die Schlange schon vier Tage,[10] nach Servius gleich nach seiner Geburt,[11] und Macrobius lässt den Drachen die Wiege der beiden jungen Götter anfallen, und ihn von Apollo in seiner frühesten Kindheit erlegen.[12] Bei Athenäus sind Apoll und Diana der mütterlichen Pflege noch nicht entwachsen, als Latona mit ihnen von Chalcis auf Euböa nach Delphi wandernd, an die Höhle kommt, wo Pytho hauset, und dann auch erlegt wird. Das eine ihrer Kinder, den Apollo, welchen sie zur Tödtung des Drachen auffordert, trägt

Βάλλων ὠκὺν ὀϊστὸν· ἐπηΰτησε δὲ λαὸς,
Ἰὴ, ἰὴ παιῆον, ἵει βέλος εὐθύ σε μήτηρ
Γεινατ' ἀοσσητῆρα. v. 100.

Man verzeihe in der Uebersetzung das: Heil, und: Pfeil. Ich wusste den absichtlichen Gleichklang in: *ἰή* und: *ἵει* nicht anders zu geben. Ueber *εὐθύς* vergl. *Lobeck*, Phryn. p. 145. In der Hymne an Delos desselben Dichters, in welchem dergleichen abgeschmackte Hyperbeln noch mehr sich finden, kündigt Apollo schon im Mutterleibe dem Drachen Verderben an. v. 86. ff.

[8] Ultor ibi expulsae premeret cum viscera partus
Matris adhuc rudibus Paean Pythona sagittis
Explicuit. *Lucan*. Phars. V. v. 79. ff.

[9] *Τὸν δράκοντα δὲ, ὅς νῦν ἐξοιστρεῖ αὐτὴν φοβῶν, τὰ νεογνὰ, ἐπειδὰν τεχθῇ, αὐτίκα μέτεισι, καὶ τιμωρήσει τῇ μητρί. — ἡκέτω ἡ Λητὼ καὶ τικτέτω.* *Dial. mar*. X. opp. ed. Schm. I. p. 401.

[10] *Fab*. 141.

[11] Ad *Virg*. Aen. III. v. 73. cf. IX. v. 655. Apollo puer occiso Pythone ultus est matris injuriam.

[12] In prima infantia *Saturn*. I. c. 17.

Latona auf den Armen.[13] Wir sehen diese Scene noch auf einem alten Vasengemälde dargestellt: Latona fliehend, ihre Kinder auf dem Arme. Riesenhaft hat sich die Schlange in ihrer Höhle emporgerichtet.[14] Dass es wenigstens die erste seiner Thaten war, deutet Apollodor an. Denn nachdem er dessen Geburt erzählt, und die Erlegung des Drachen erwähnt hat, lässt er ihn kurz darauf[15] den Tityus tödten, geht dann auf die Bestrafung des Marsyas über, und beobachtete also in der Aufzählung eine gewisse chronologische Folge. Auch Ovid kennt vor der Erlegung des Python keine erhebliche That des Apollo. Nur an Hirschen und Gemsen hatte der junge Gott seine Pfeile geübt:

> Aber der Gott mit dem Bogen bewehrt, sonst solcherlei Waffen
> Gegen den Damhirsch nur und die flüchtige Gems' sich bedienend,
> Fast war der Köcher erschöpft, mit der Pfeil Unzahl ihn belastend,
> Tödtet er ihn . . .[16]

Bei Seneca lesen wir:

> Kein Scheusal schreckt' den Phöbus je, kein reissend Wild,
> Zuerst doch netzte seinen Pfeil des Drachen Blut.[17]

Und so feiert auch, nach Statius:

> — — — — befreit von des Drachen Gewinde
> Phocis Bezirke das Knabengefecht des Apollo-Geschosses.[18]

[13] *ἡ Λητὼ τῶν παίδων τὸν ἕτερον ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἔχουσα . . . εἶπεν, ἴε παῖ* etc. XV. 20. ed. Schweigh. V. p. 569.

[14] Tischbein, Vasengem. IV. 5. *Millin.* Gal. mytholog. pl. XIV. Nro. 51.

[15] *μετ' οὐ πολύ.* *Apollod.* I. 4. p. 21. ed. Heyne. Diese Reihenfolge ist den Schriftstellern zur Gewohnheit geworden. So nennt Lucian unter den Tänzen: *Λητοῦς ὠδῖνας καὶ Πύθωνος ἀναίρεσιν, καὶ Τιτυοῦ ἐπιβουλήν.* de salt. opp. IV. p. 374.

[16] Hunc deus arcitenens et nunquam talibus armis
Ante, nisi in damis capreisque fugacibus usus
Mille gravem telis exhausta paene pharetra
Perdidit — *Met.* I. v. 441.

[17] Non monstra, saevas Phoebus aut timuit feras,
Primus sagittas imbuit Phoebi draco. *Herc. fur.* v. 454. 455.

[18] Proxima vipereo celebravit libera nexu
Phocis Apollineae bellum puerile pharetrae. *Stat. Theb.* VI. v. 8. 9.

Daher scheint er auf einer Gemme, deren Aechtheit wir übrigens nicht verbürgen wollen, erst seinen Bogen zu prüfen; mit beiden Händen hat er ihn gefasst. Vor ihm ringelt sich die Schlange empor.[19] Auf einer Silbermünze von Kroton steht er neben dem kolossalen Dreifuss, unter welchem hinweg er nach dem Drachen zielt, der sich an der rechten Seite desselben aufgebäumt hat, in wahrem Duodezformat. Auf dem Revers der Münze, wo er noch deutlicher als Knabe zu erkennen ist, feiert er seinen Sieg. Er sitzt vor einem brennenden Altar, und hält einen Lorbeerkranz darüber, Bogen und Köcher ruhen hinter ihm.[20]

Schwerlich zwar liegt allen jenen Schilderungen ein ganz klarer Begriff der Kindheit oder Jugend, im Sinne einer menschlichen Beschränktheit, zu Grunde, wie dies in der eben angeführten Münze der Fall ist.[21] Auch die Bildung unsrer Apollostatue beruht nicht auf einer bestimmten irdischen Lebensstufe. Doch war damit keineswegs das Vorherrschen eines oder des andern Zeitmomentes ausgeschlossen, und dem denkenden Künstler blieb immer noch die Wahl zwischen einem kindlichen Gotte, und einem göttlichen Kinde. Die Erlegung des Python gehört wenigstens bestimmt nicht dem vollendeten Gotte an; sie ist sein Probeschuss, die Gewähr für künftige Grösse und Bedeutung, unter seinen Thaten etwa das, was in seiner Art der geniale Diebstahl des jungen Merkur ist.[22] Näher noch liegt die Vergleichung mit jenen Schlangen, welche Herkules schon in der Wiege erdrückte; wie denn überhaupt der Mythus des Apollo dem Schicksale dieses Heroen von der Verfolgung der Mutter, und der Erschwerung ihrer Geburt

[19] *Recueil de pierr. grav. ant.* II. 1.

[20] *Eckhel* num. anecd. III. 25. *Millin.* Gal. myth. pl. XVI. Nro. 54.

[21] Ueber die Kindheit des Apollo vergleiche *Hom.* hymn. in Apoll. v. 124. ff.

[22] *Hom.* hymn. in Merc. v. 21. ff. *Hor.* Od. I. 10. 9. ff.

an, bis zum Stande der Erniedrigung bei Admet, und in andern Punkten auffallend entspricht.[23] Jene Erwürgung der Schlangen ist der erste Sieg eines mühevollen Lebens, als dessen Preis die Seligkeit der Unsterblichen gesetzt ist. Durch Erlegung des Pythischen Drachen musste Apollo sich die Anerkennung seiner Göttlichkeit erst erkämpfen,[24] und wie die griechische Kunst den Herkules in allen Epochen seines Lebens, vom Kinde bis zum verklärten Heroen, bildete, so erkennt man auch an den Statuen des Apollo, welche wir noch besitzen, einen gewissen Stufengang in der Entwickelung dieses Gottes.[25]

[23] Die Parallele weiter auszuführen, ist hier nicht der Ort. Auch Servius berührt sie: Nam legimus, et Apollinem deposuisse divinam potestatem, et Herculem vel Liberum patrem non semper deos fuisse. Ad *Virg. Aen.* X. v. 18.

[24] Cirrhaea Paean templa, et aetheream domum
Serpente caeso meruit. *Sen.* Herc. Oet. v. 92.

So beginnt der Lobgesang des Herkules mit der Schlange, die er als Kind erdrückte:

— — — — qui carmine laudes
Herculeas et facta ferunt: ut prima novercae
Monstra manu geminosque premens eliserit angues.
Virg. Aen. VIII. v. 287. ff.

[25] Man vergleiche mit dem vaticanischen Apoll den sogenannten Apollino. Hirt, Bilderbuch I. t. IV. w. 5. oder den Sauroktonos. *Mus. Pio-Clem.* I. pl. 13. Winkelm., alte Denkm. I. Nro. 40. Der letztgenannten Statue sollte ein eigener Anhang in vorliegenden Betrachtungen gewidmet werden, in welchem ich die schon von Heyne angedeutete Bemerkung, dass der Sauroktonos ein weissagender Apoll sei, weiter zu begründen dachte. Seitdem ist diese Idee schon durch Welker (in seinem akademischen Kunstmuseum, Bonn 1827) gründlicher und überzeugender ausgeführt worden, als es von meiner Hand hätte geschehen können. — Doch seien hier noch einige Bemerkungen, nun mit Bezug auf die ebengenannte Schrift, eingeschaltet. Das Verhältniss der Eidechse zu Apoll, dem Sonnengotte, ist von Welker p. 74 vollkommen erwiesen. Aber der Statue des Sauroktonos fehlt durchaus jedes Zeichen, welches sie als Sonnengott charakterisirte, und um noch etwas anderes zu bedeuten, als was sich unmittelbar dem Auge darstellt, dazu ist die ganze Statue zu einfach und naiv, man möchte sagen, zu klar gehalten. Auch lässt sich nicht einsehen, warum der Sonnengott ein ihm als solchem befreundetes

In jenen Zeiten der Kunst besonders, wo die Hauptformen der griechischen Götterwelt in unerreichbaren Mustern

Thierchen tödten sollte, sei's auch der Weissagung zu Gunsten. Die Eidechse bedeutet übrigens an verschiedenen Monumenten etwas ganz verschiedenes, als beim Apoll, z. B. an den Bildern des Schlafes, wie *Mus. Pio-Clem.* III. t. 44. (über andere Bilder der Art vergleiche Docen's Abhandlung über den Genius des Schlafs und den schlafenden Amor, im Kunstblatt 1823. Nro. 17. 18., wo auch p. 70. von der Eidechse beim schlummernden Amor eine durch ihre Einfachheit sich sehr empfehlende Erklärung gegeben wird). Dass die Eidechse den Bildern des Schlafs desswegen beigefügt würde, weil sie im Winterschlaf erblindet, glaube ich nicht. Sie müsste dann ein Symbol des Schlafes sein, und wäre unter dieser Voraussetzung an einer Statue, welche schon durch schlummernde Lage und die Mohnköpfe in der Hand deutlich genug sich als Schlaf zu erkennen gibt, eine blose Tautologie. Sie ist hier offenbar ein Symbol der Mittagshitze, welches den Schlummer als einen Mittagsschlummer bezeichnen soll. Doch zum Apollo Sauroktonos zurück! Alle Thiere, welche die Erde durchwühlen, aus deren Tiefe ja der zur Weissagung begeisternde Dampf aufsteigt (terrae vis. *Cic.* de divin. I. 36. cf. Voss zu *Virg. Georg.* IV. 387—414) haben mehr oder weniger an dieser, wie auch an magischen Kräften Theil. So die Mäuse; und schon M. G. Herrmann (Handb. der Mythol. 1. p. 274) hat in dem Apollo Smintheus einen weissagenden vermuthet. Zu magischen Zwecken werden Weihrauchkörner in ein Mausloch gelegt. *Ovid.* fast. II. v. 574. Vorgefühl des Wetters. *Geopon.* I. 3. 13. Ahnungsvermögen überhaupt, z. B. beim Einsturz von Gebäuden, *Plin.* h. n. VIII. s. 42. p. 455. *Aelian.* hist. animal. XI. 19. u. a. m. Die Eidechse wird deutlich genug durch die Galeoten in Sicilien, und die Statue des Aristobul als Weissagethier bezeichnet. Sie hat auch magische Kräfte. *Theocr.* II. v. 58. σαῦραν τοι τρίψασα — und Heilkräfte *Geopon.* XIII. 9. 8. Hiezu kommen gewisse physische Eigenschaften dieses Thierchens. Mit den Schlangen haben sie die Verjüngung gemein (*Plin.* h. n. VIII. s. 49. p. 456), den Winterschlaf (*Aristot.* hist. anim. VIII. 15), und die Doppelzunge (*id.* de part. anim. III. 11). Die Schlange ist aber ganz eigentlich das Weissagethier, *Spanh.* ad Callim. p. 394. Manche Zufälligkeiten konnten die Vorstellung von geheimnissvollen Kräften dieser Thiere, und ihrem nahen Verhältnisse zu diesem oder jenem Gotte wecken oder befestigen. Aus dem Kopfe der Serapisstatue in Alexandrien, fuhr, als Theophilus sie zerstörte, ein Schwarm Mäuse hervor. *Theodor.* eccles. hist. V. 22. p. 224. ed. *Read.* und *Arnobius* sagt: Non videtis sub istorum simulacrorum cavis *stelliones*, sorices, mures, blattasque lucifugas nidamenta ponere, atque habitare? *Adv. gent.* VI. p. 120. ed. Elm. Man sah eine Eidechse die Statue des Apoll

an, bis zum Stande der Erniedrigung bei Admet, und in andern Punkten auffallend entspricht.[23] Jene Erwürgung der Schlangen ist der erste Sieg eines mühevollen Lebens, als dessen Preis die Seligkeit der Unsterblichen gesetzt ist. Durch Erlegung des Pythischen Drachen musste Apollo sich die Anerkennung seiner Göttlichkeit erst erkämpfen,[24] und wie die griechische Kunst den Herkules in allen Epochen seines Lebens, vom Kinde bis zum verklärten Heroen, bildete, so erkennt man auch an den Statuen des Apollo, welche wir noch besitzen, einen gewissen Stufengang in der Entwickelung dieses Gottes.[25]

[23] Die Parallele weiter auszuführen, ist hier nicht der Ort. Auch Servius berührt sie: Nam legimus, et Apollinem deposuisse divinam potestatem, et Herculem vel Liberum patrem non semper deos fuisse. Ad *Virg. Aen.* X. v. 18.

[24] Cirrhaea Paean templa, et aethereAm domum
Serpente caeso meruit. *Sen.* Herc. Oet. v. 92.

So beginnt der Lobgesang des Herkules mit der Schlange, die er als Kind erdrückte:

— — — — qui carmine laudes
Herculeas et facta ferunt: ut prima novercae
Monstra manu geminosque premens eliserit angues.
Virg. Aen. VIII. v. 287. ff.

[25] Man vergleiche mit dem vaticanischen Apoll den sogenannten Apollino. Hirt, Bilderbuch I. t. IV. w. 5. oder den Sauroktonos. *Mus. Pio-Clem.* I. pl. 13. Winkelm., alte Denkm. I. Nro. 40. Der letztgenannten Statue sollte ein eigener Anhang in vorliegenden Betrachtungen gewidmet werden, in welchem ich die schon von Heyne angedeutete Bemerkung, dass der Sauroktonos ein weissagender Apoll sei, weiter zu begründen dachte. Seitdem ist diese Idee schon durch Welker (in seinem akademischen Kunstmuseum, Bonn 1827) gründlicher und überzeugender ausgeführt worden, als es von meiner Hand hätte geschehen können. — Doch seien hier noch einige Bemerkungen, nun mit Bezug auf die ebengenannte Schrift, eingeschaltet. Das Verhältniss der Eidechse zu Apoll, dem Sonnengotte, ist von Welker p. 74 vollkommen erwiesen. Aber der Statue des Sauroktonos fehlt durchaus jedes Zeichen, welches sie als Sonnengott charakterisirte, und um noch etwas anderes zu bedeuten, als was sich unmittelbar dem Auge darstellt, dazu ist die ganze Statue zu einfach und naiv, man möchte sagen, zu klar gehalten. Auch lässt sich nicht einsehen, warum der Sonnengott ein ihm als solchem befreundetes

In jenen Zeiten der Kunst besonders, wo die Hauptformen der griechischen Götterwelt in unerreichbaren Mustern

Thierchen tödten sollte, sei's auch der Weissagung zu Gunsten. Die Eidechse bedeutet übrigens an verschiedenen Monumenten etwas ganz verschiedenes, als beim Apoll, z. B. an den Bildern des Schlafes, wie *Mus. Pio-Clem.* III. t. 44. (über andere Bilder der Art vergleiche Docen's Abhandlung über den Genius des Schlafs und den schlafenden Amor, im Kunstblatt 1823. Nro. 17. 18., wo auch p. 70. von der Eidechse beim schlummernden Amor eine durch ihre Einfachheit sich sehr empfehlende Erklärung gegeben wird). Dass die Eidechse den Bildern des Schlafs desswegen beigefügt würde, weil sie im Winterschlaf erblindet, glaube ich nicht. Sie müsste dann ein Symbol des Schlafes sein, und wäre unter dieser Voraussetzung an einer Statue, welche schon durch schlummernde Lage und die Mohnköpfe in der Hand deutlich genug sich als Schlaf zu erkennen gibt, eine blose Tautologie. Sie ist hier offenbar ein Symbol der Mittagshitze, welches den Schlummer als einen Mittagsschlummer bezeichnen soll. Doch zum Apollo Sauroktónos zurück! Alle Thiere, welche die Erde durchwühlen, aus deren Tiefe ja der zur Weissagung begeisternde Dampf aufsteigt (terrae vis. *Cic.* de divin. I. 36. cf. Voss zu *Virg. Georg.* IV. 387—414) haben mehr oder weniger an dieser, wie auch an magischen Kräften Theil. So die Mäuse; und schon M. G. Herrmann (Handb. der Mythol. 1. p. 274) hat in dem Apollo Smintheus einen weissagenden vermuthet. Zu magischen Zwecken werden Weihrauchkörner in ein Mausloch gelegt. *Ovid.* fast. II. v. 574. Vorgefühl des Wetters. *Geopon.* I. 3. 13. Ahnungsvermögen überhaupt, z. B. beim Einsturz von Gebäuden, *Plin.* h. n. VIII. s. 42. p. 455. *Aelian.* hist. animal. XI. 19. u. a. m. Die Eidechse wird deutlich genug durch die Galeoten in Sicilien, und die Statue des Aristobul als Weissagethier bezeichnet. Sie hat auch magische Kräfte. *Theocr.* II. v. 58. σαῦραν τοι τρίψασα — und Heilkräfte *Geopon.* XIII. 9. 8. Hiezu kommen gewisse physische Eigenschaften dieses Thierchens. Mit den Schlangen haben sie die Verjüngung gemein (*Plin.* h. n. VIII. s. 49. p. 456), den Winterschlaf (*Aristot.* hist. anim. VIII. 15), und die Doppelzunge (*id.* de part. anim. III. 11). Die Schlange ist aber ganz eigentlich das Weissagethier, *Spanh.* ad Callim. p. 394. Manche Zufälligkeiten konnten die Vorstellung von geheimnissvollen Kräften dieser Thiere, und ihrem nahen Verhältnisse zu diesem oder jenem Gotte wecken oder befestigen. Aus dem Kopfe der Serapisstatue in Alexandrien, fuhr, als Theophilus sie zerstörte, ein Schwarm Mäuse hervor. *Theodor.* eccles. hist. V. 22. p. 224. ed. *Read.* und *Arnobius* sagt: Non videtis sub istorum simulacrorum cavis *stelliones*, sorices, mures, blattasque lucifugas nidamenta ponere, atque habitare? *Adv. gent.* VI. p. 120. ed. Elm. Man sah eine Eidechse die Statue des Apoll

fast schon erschöpft waren, stand für den Künstler, der Neues zu schaffen bemüht war, noch ein unendliches Feld in der Bildung jugendlicher Götter offen. Darstellungen der Art mussten zugleich um so willkommener sein, je mehr nach und nach der herrschende Geschmack sich in der Anmuth weicherer Formen gefiel. Wo aber der Mythus die Thaten eines Gottes gewissermassen chronologisch geordnet, und unter verschiedene Epochen seines Alters vertheilt hatte, trat für den Künstler sogar eine gewisse Verpflichtung ein, mit Sorgfalt eine mehr oder minder entwickelte Form zu wählen. Wahrscheinlich war der Pythoktonos des Pytha-

hinankriechen, und nun hiess es, sie habe dem Gott ein Geheimniss vertraut. Ein Künstler fasste diess auf, und die Idee zur anmuthigsten Statue eines weissagenden Apollo war gegeben. Aber diess ist noch kein Sauroktonos, und wenn auch an den noch erhaltenen Statuen sich kein Pfeil mehr findet, so sagt doch Plinius ausdrücklich: cominus sagitta insidiantem. Dennoch konnte ich mich nie in einen eigentlichen Eidechsentödter finden. Noch jetzt nach Welker's Untersuchung zweifle ich, ob *σαυροκτόνος* als ein Beiwort des Apollo selbst, wie *πυθοκτόνος* (*Orph.* hymn. XXXIII. v. 4.) gelten könne, und nicht vielmehr blos für den Titel der Statue zu nehmen sei. *οὐδέ γε θεῶν τις ἠξίωσεν γογγροκτόνος ὥσπερ ὁ Απόλλων λυκοκτόνος, οὐδὲ τριγλοβόλος ὡς ἐλαφηβόλος ἡ Ἄρτεμις λέγεσθαι.* *Plut.* de sol. anim. II. p. 466. A. ed. X. Die Statue kann schon von den Alten missverstanden worden sein; man nannte sie den Sauroktonos — quem sauroktonon vocant — durch die Waffe verleitet, vielleicht auch scherzweise auf den Pythoktonos anspielend. Es scheint kein passender Kunstgegenstand zu sein: ein reizender Knabe, der ein unschuldiges Thierchen durchspiesst, das ihm arglos das Köpfchen zugewendet hat. Dem Epigramme des *Martial* (XIV. 172) liegt ein ähnliches Gefühl zu Grunde:

Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae
Parce; cupit digitis illa perire tuis.

Ich dachte mir die Statue so motivirt. Ein jugendlicher Apollo, zur Ruhe der Mittagsstunde vielleicht, nachlässig an einen Baum gelehnt, in der Rechten gedankenlos mit dem Pfeile spielend. Der Bogen ruhte an der Originalstatue wahrscheinlich zu den Füssen des Gottes. Eine Eidechse kriecht nun den Baum empor; unwillkürlich zuckte vielleicht die Rechte, sie zu verletzen, aber in demselben Augenblicke erwacht die Gabe der Weissagung in ihm, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen, träumerisch auf die geheimnissvolle Kunde lauschend.

goras von Rhegium noch mehr männlich gehalten;[26] aber ebenso nahe liegt die Vermuthung, dass spätere Künstler, dem Mythus wie den Forderungen ihrer Zeit getreu, nicht dem Jüngling Apoll eine That beilegten, welche dem Knaben gehört.

Schon die Stellung will sich nicht für einen Pythotödter schicken. Denke man sich nur den vaticanischen Apollo noch mitten im Schreiten begriffen, oder im Schreiten innehaltend; zum völlig abgeschlossenen Stillstand hält er nicht inne. Die Richtung, welche Apollo nahm, die Gegend, von welcher er herangekommen sein muss, und die, wohin er schreiten wird; beide sind auf's unzweideutigste angegeben, — von der Rechten zur Linken, eine gerade, nie ausbeugende Linie, die vielleicht in ihrem Zuge gehemmt, aber nicht unterbrochen ist. Der Kopf aber und der zielende Arm sind nach der, seiner schreitenden Bewegung entgegengesetzten Seite hingerichtet. So scheint ihm denn, wenn er ein Apollo sein soll, der eben seinen Pfeil losgeschnellt hat, unterwegs nur ein zufälliges Abenteuer aufgestossen zu sein, das er noch schnell mitnimmt, weil er doch gerade Pfeil und Bogen, statt der goldenen Leier, mit sich führt, — ein kleines Waidmannsabenteuer, nicht wichtig genug, den ganzen Gott in Anspruch zu nehmen, aber immer doch eines Pfeiles werth. War dies etwa gefährlicher Art, war es wirklich der pythische Drache, den ein launiger Zufall ihm in den Wurf gespielt, so will es fast scheinen, als habe der Gott dem unvorsichtigen Gegner nur schnell eins von der Seite beigebracht, und stehe einen Augenblick froh erstaunt über kaum gehofften Erfolg. Aber der Fuss ist schon zum Weiterschreiten bereit, während der Pfeil noch kaum die tödtliche Wunde geschlagen haben kann, als sei

[26] Mehrere dachten beim vaticanischen Apoll an eine Nachahmung dieses Pythotödters von Pythagoras, z. B. Stieglitz, Versuch einer Einrichtung antiker Münzsammlungen, p. 184.

der Wahlplatz noch nicht recht geheuer, oder der Sieg keines längeren Verweilens werth.

Aehnlichkeit mit seiner Stellung hat die im Garten der Mendicanti gefundene Diana auf dem Jägerkothurn, den Jagdhund zur Seite.[27] Hier ist aber diese Richtung der Bewegung auch ganz an ihrem Platze. Es ist die Jägerin; im raschen Vorübereilen, munter durch die Wälder streifend, erlegt sie das Wild, wie es ihr eben in den Wurf kommt. Dagegen hat es eine andere Diana im vaticanischen Museum schwerlich mit Wildpret, sondern wahrscheinlich mit einem ernsten Gegenstande, etwa mit der Erlegung des Orion, zu thun.[28] Im langen, bis auf die Füsse reichenden Gewande ohne Gürtel kann sie nicht die Jägerin Diana sein, auch ihre Stellung ist ganz geeignet, einen ernsten Kampf vorzubereiten. In der Haltung des Oberleibes ist eine gewisse Unruhe, ein Zusammenraffen der Kräfte nicht zu verkennen; deutlich verräth sich, dass etwas Entscheidendes, vielleicht Gefahrvolles im Werk ist. Ihr Ziel hält sie fest, unverwandt in's Auge gefasst, während sie mit der Rechten den ersten Pfeil aus dem Köcher holt, und den linken Arm, welcher den Bogen hält, langsam der schussfertigen Lage entgegenbringt. Die Füsse aber schreiten nicht, noch deutet ihre Stellung auf schreitende Bewegung, die vorhergegangen sein, oder folgen müsste. Der linke Fuss ist nur im Begriff, der Bewegung des linken Arms entsprechend, vorzutreten, indess der rechte die Last des zurückgebogenen Oberleibes tragen wird. Wäre eine ähnliche Stellung nicht auch für die Darstellung eines Pythotödters zweckmässig gewesen?

In der That, was die Stellung des vaticanischen Apollo

[27] Vergl. hier noch einmal: *Mus. Pio-Clem.* I. t. 30.

[28] *Mus. Pio-Clem.* I. t. 29. Doch dürfte, auch nach der blossen Zeichnung zu urtheilen, sehr zu zweifeln sein, ob der Kopf wirklich zur Statue gehört, wie Visconti behauptet.

betrifft, seine schreitende Bewegung, die Haltung des Körpers, wäre wenig gegen Spence zu erinnern.[29] Gewiss eignet sie sich besser für einen Apollo auf der Jagd, als für den Pythotödter. Allein von der andern Seite betrachtet, zeigt sich auch diese Meinung unstatthaft. Der Ausdruck des Kopfes ist zu belebt, die ganze Statue viel zu pompös gehalten, als dass sie nur, so zu sagen, die Staffage einer Waldparthie sein, oder einem Jagdstück angehören könnte. An die Diana von Versailles darf hier nicht erinnert werden, wiewohl diese, bei aller Belebtheit des Ausdrucks, gewiss nur eine jagende Diana ist. Auch diese Statue ist vielfach missverstanden worden. Der Charakter ihres Kopfes ist weder Zorn noch Triumph, weder Eifer noch Freudigkeit, überhaupt nicht durch einen momentanen Eindruck bedingt, sondern nichts als jungfräuliche Strenge und Götterhoheit. Ihr Jagdgeschäft betreibt sie wie ein gewohntes Alltagsgeschäft, halb unbewusst und handwerksmässig, während ihr Geist, wie abwesend, nur auf sich selbst beruhend, die stille strenge Grösse seines Wesens feiert. Dem Jagdgeschäfte gehört von ihrer Miene nichts, als ein gewisser Zug der Verdrossenheit, der im Spiele der Mundwinkel unverkennbar ist.[30] Im Angesichte des Apollo dagegen herrscht die Gewalt des Augenblicks vor. In welcher Handlung der Gott begriffen sein mag, sie beschäftigt seine ganze Seele.

In jeder Hinsicht ist die Stellung des vaticanischen Apollo, als eines Pythotödters, verdächtig. Bezeichnet sie denn auch wirklich deutlich genug einen Apollo, der eben den Pfeil abgedrückt hat? ist dies die schulgerechte, oder

[29] Spence hat nämlich in seinem Polymetis Dial. 8., welche Stelle Winkelmann anführt, opp. VI. 1. p. 321, die Meinung geäussert, die vaticanische Statue stelle Apollo den Jäger vor. Vergl. Spence, von der Uebereinstimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künstler, nach dem Engl. von Joh. Burkard. Wien, 1773. I. p. 277.

[30] Freilich muss man keinen Kupferstich, auch nicht den besten, darauf ansehen.

nur naturgemässe Stellung eines Bogenschützen? Sei es ein Pandarus oder der Gott mit dem silbernen Bogen selbst, im Augenblicke, wo der linke Arm mit dem Bogen sich ausstreckt, wird der linke Fuss der Richtung desselben folgen, und vortreten müssen, wie dies an der einen der oben bezeichneten Dianenstatuen wenigstens schon vorbereitet war. Die Haltung des Leibes kann dann eine doppelte sein. Entweder er beugt sich nach derselben Richtung vor, — die nachdruckvollste und heftigste Stellung — oder der Körper weicht mit der angezogenen Bogensehne zurück, und sein Schwerpunkt fällt dann auf den rechten Fuss: dies für den Künstler die mehr erhabene, doch weniger kühne Haltung. In beiden Fällen aber bleibt der linke Fuss vorangestellt, dem bogentragenden Arme so viel als möglich parallel. Die Diana aus den Gärten der Mendicanti hat den rechten Fuss vorgesetzt. Aber dies ist hier nur zufällige, schnellvorübergehende Bewegung, und der pfeilfrohen Göttin, welche labyrinthisch durch die Wälder streift, vollkommen angemessen. Mit jedem neuen Pfeile wechselt das Ziel, mit jedem Schritte die Richtung ihres forschenden Blickes.[31] Einem einzigen Ziele aber, dem drohenden Feinde, dem verderblichen Drachen gegenüber, wird eine wohlgewählte Schützenattitüde kaum zu umgehen sein. Auch sehen wir diese Stellung in alten Bildwerken, Statuen, Reliefs und Münzen fast ohne Ausnahme wiederkehren. Bogenschützen, wie Wurfspiessschleuderer und Streiter mit der Lanze, haben immer den linken Fuss vorangestellt, und es war diess den Alten so geläufig, dass es auch da beobachtet wurde, wo es durchaus nicht nöthig gewesen wäre.[32]

[31] Πάντῃ ἐπιστρέφεται, θηρῶν ὀλέκουσα γενέθλην. *Hom.* Hymn. 28. in Dianam. v. 10.

[32] Für alle Wurfwaffen galt die Regel: sciendum praeterea, cum missilibus agitur, sinistros pedes inante milites habere debere etc. *Veget.* de re militari, p. 29. ed. Schwebel.

Ebenso entscheidend spricht die Haltung des rechten Armes gegen die Meinung, dass der vaticanische Apoll in dem Augenblicke gefasst sei, wo eben der Pfeil von der Sehne geflogen ist. Wäre diese Ansicht gegründet, so fände die Richtung des linken noch ausgestreckten Armes nur darin ihre Rechtfertigung, dass man sagte: Apoll erwarte eben die Wirkung seines Geschosses, und bleibe bis zu dem entscheidenden Momente, wo der Drache gefallen, oder das letzte Zeichen des Lebens verschwunden sein muss, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit noch ganz in derselben Stellung, die den Sturz des Ungethüms herbeiführen sollte. Der menschlichen Natur im Zustande der Erwartung wäre dies wohl angemessen;[33] dann müsste aber auch der rechte Arm, welcher den Pfeil abdrückte, noch in der Lage dieses Actes begriffen, folglich gebogen und etwa halb noch über die Brust gelegt sein. Es geht dieses aus den einfachsten mechanischen Gesetzen der Bewegung hervor, welche in solchen Momenten durchaus von keinem Auseinanderfliehen der Glieder und Kräfte nach verschiedenen Richtungen hin zertheilt wird. Wenigstens durfte der rechte Arm nur so viel aus seiner Lage gewichen sein, als auch der linke schon nicht mehr straff gespannt, sondern gebeugt ist.

— — — — — projecto dum pede laevo
Aptat se pugnae; — — *Virg.* Aen. X. 587.
Vergl. *Xenoph.* Anabasis IV. 2. 28, welche Stelle nur dadurch verdächtig wird, dass sie etwas ausführlich beschreibt, was als bekannt vorausgesetzt werden muss. S. die Erklär., besonders auch Halbkart's Uebers. p. 146. Vergl. übrigens den pfeilschiessenden Herkules (*Mus. Pio-Clem.* IV. t. 40. 42. bei Tischbein II. 20.), den Keulenschwingenden (*Zoëga,* bassir. tab. LXIII.), die Lanzenkämpfer mit Amazonen (*Millin,* peint. de vases I. 56.), Kämpfer der Griechen und Trojaner (ibid. I. 49.), die Bogenschützen an der Säule des Antonin. *Montfaucon,* antiq. expl. IV. 1. pl. 17.

[33] Vergl. was in ähnlicher Beziehung Engel über Act IV. Scene 5. in Shakespeare's König Johann gesagt hat. Ideen zu einer Mimik I. p. 104.

Alles vereinigt sich, um unsere Statue in der Eigenschaft eines Pythotödters zweideutig und schielend zu machen. Würden wir, um gleich dies noch zu erwähnen, einen Apollo im Kampf mit Python begriffen, nicht lieber ohne Chlamys sehen? Odysseus ist nur in Lumpen gehüllt; sobald er auf die Schwelle springt, um sich zum Freiermorde anzuschicken, wirft er sie ab.[34] Die Chlamys des Apoll ist freilich mehr stattlicher Art, und es mag dem jungen Gott nicht zu verargen sein, wenn er sie ungern, selbst auf dem Felde der Ehre, vermisst. Aber dieser gewählte ruhig geordnete Faltenwurf ist doch ganz gegen die Natur, ganz gegen den Charakter einer Scene des Kampfes. Unser Künstler hatte doch wohl nicht die Erzählung Ovid's vor Augen, wo freilich den Apollo, gleich nach Erlegung des Drachen, ein mehr galantes Abentheuer erwartet. Wie charaktervoll sind sonst die Gewänder an griechischen Statuen, wie übereinstimmend mit Ausdruck und Handlung — eine Hülle der Hülle, aber diese so entsprechend, wie der Körper dem Geiste. Schwer und ruhig sinkt der Priestermantel des Laokoon zur Erde, die Gewänder der Niobiden fliegen; und der stürmischen Faltenverwirrung der Bachantinnen gegenüber die feierliche Monotonie am Chiton des Apollo Citharödus! Und nun vollends die faltenschwere Chlamys über denselben Arm geworfen, welcher den Bogen straff zu halten, hier und dorthin zu wenden, den Kampf zu führen und zu entscheiden hat, damit sie nicht nur für den Character der Statue störend, sondern für den Streiter selbst körperlich hemmend und lästig sei. Zoëga schloss aus diesem Wurfe der Chlamys über den linken Arm, dass dieser gar keinen Bogen gehalten haben könne,[35] einen zum Kampfe gespannten Bogen gewiss nicht.

[34] *Αὐτὰρ ὁ γυμνώϑη ῥακέων πολύμητις Ὀδυσσεύς.* *Od.* XXII. v. 1.

[35] „Die auf dem linken Arm getragene Chlamys deutet mir an, dass

Auch müsste doch wohl im Spiele der Muskeln, in der Bewegung der Glieder wenigstens noch eine Spur, wo nicht von stürmischer Hast, welche Pfeil auf Pfeil dem Köcher entriss, doch von Anstrengung oder gesammelter Kraft erkennbar sein, wenn der Feind, den er besiegte, ein furchtbares Ungeheuer gewesen ist. Dem Gotte bringt es wenig Ehre, wenn er, um in einem förmlichen Kampfe zu siegen, nichts weiter braucht, als eben ein Gott zu sein; es erhöht dagegen seinen Triumph, wenn er einen Feind überwältigt hat, der selbst einem Gotte zu schaffen machen konnte. War der Gegenstand, den sein tödtliches Geschoss getroffen, kein gefahrdrohendes, verderbliches Ungethüm, hat ihm dessen Erlegung nichts weiter, als einen Schuss und einen Pfeil gekostet, so erscheint der triumphirende Stolz in seiner Miene als ein lächerliches Pathos. Ueberhaupt muss der Stellung, der Haltung des Arms und der Richtung des Blickes nach, sein Feind mit ihm auf gleicher Linie stehen. Denkt man sich einen riesenhaften Gegner, wie z. B. einen Tityus[36] ihm gegenüber, so müsste dieser entweder höher sein, als Apollo, und dieser alsdann aufwärts blicken, oder von gleicher Grösse mit dem Gotte, und im Verhältniss zu diesem aufhören, riesenhaft zu sein, wo es dann wieder nicht ziemlich wäre, den Sieg über einen körperlich Gleichen als das Heldenstück eines Gottes darzustellen. Ist es aber ein kriechender Drache, der erlegt wurde, so muss dieser, so drachenhaft man sich ihn denken mag, kleiner als Apoll, folglich der Blick seines Siegers abwärts gewendet sein.

Noch ein Wort über das Beiwerk unsrer Statue. Der Stamm an ihrer Seite ist durch Blätter und Frucht deutlich als Oelbaum bezeichnet. Dem Oelbaume fehlt jede nähere Beziehung auf Apollo. An die Seite eines Pythotödters

der Apoll von Belvedere keinen Bogen führte." Zoëga, Bemerk. über *Visconti's* Mus. Pio-Clem. in Welker's Zeitschrift I. p. 313.

[36] Auch dies ist vermuthet worden.

aber ganz besonders gehört der Lorbeerbaum. Nach Erlegung des Drachen ging der junge Gott nach Tempe, und nahm dann, mit dem Lorbeer dieses Thales geschmückt, vom delphischen Orakel Besitz.[37]

Noch viel weniger, als die Baumart des Tronks, scheint die Schlange, welche wir an demselben bemerken, die bisher beleuchtete Ansicht zu begünstigen. Man hält sie gewöhnlich für eine symbolische Andeutung des Python, deren der Künstler sich bebient habe, um verständlich zu sein, ohne sich in die lästige Ausführlichkeit einer vollständigen Gruppe bequemen zu müssen.[38] Die Alten waren nicht leicht um ein Mittel verlegen, wodurch letzteres vermieden ward. So sehen wir an den Statuen des kämpfenden Herkules im vaticanischen Museum den Geryon und Diomedes in gar keinem Verhältniss zur Hauptfigur stehen.[39] Sie sind, obwohl ihrer Bedeutung nach riesenhafter Natur, in Vergleich mit Herkules nur Zwerggestalten. Doch ihre Stellung ist der Handlung angepasst, und sie unterstützen den sinnlichen Anblick in demselben Masse, als man von ihm abstrahiren muss. Symbolisch wurden sie eigentlich nur dadurch, dass sie als Nebenwerke behandelt, und unter das natürliche Mass herabgedrückt sind. Gewiss hätte der Künstler in einem noch viel engeren Sinne symbolisch verfahren dürfen, ohne gegen den Geist der griechischen Kunst zu verstossen, oder unklar zu werden. — Aber die Schlange am vaticanischen Apoll! Mit der Handlung selbst, und ihrem sinnlichen Ausdrucke

[37] *Aelian.* var. hist. III. 1. p. 197. e. not. *Gron.* Der älteste Tempel des pythischen Apollo war aus tempischen Lorbeerzweigen. *Paus.* X. 5, 9. p. 642. An der Statue eines Pythotödters war statt des Lorbeers allenfalls ein Palmbaum anzubringen. Denn dieser hat wenigstens Bedeutung für Latona. *Hom.* hymn. in Apoll. v. 117.

[38] Vergl. Fea zu Winkelmann opp. VI. 2. p. 324.

[39] Siehe die Abbildungen im *Mus. Pio-Clem.* II. t. 6. 7. und Visconti's Bemerkungen, besonders p. 54. Vergl. die Minerva mit einem Giganten zu ihren Füssen im *Musée Napol.* I. pl. 12.

hat sie nichts zu thun. Sie ringelt sich im Augenblicke des Kampfes ganz friedlich an Apollos Seite empor. Der natürliche Python kann demnach mit ihr nicht gemeint sein, wie jener Geryon seiner symbolischen Dimension ungeachtet, immer noch der wirkliche Geryon bleibt. So müsste sie sich denn, in noch viel grösserer Einschränkung als jene Nebenfiguren des Herkules, als ein blosses Symbol des Python zu erkennen geben. In ihrer Bestimmung, das Kunstwerk verständlich zu machen, müsste sie sich zunächst weder auf den sinnlichen Anblick, noch auf unsere Einbildungskraft beziehen, sondern nur auf den Verstand; sie müsste blos interpretiren. Aber auch diesen Dienst leistet sie nicht. Sie gibt sich nicht, wie jener Geryon durch seine Verkürzung, für ein Symbol des Python, für das Zeichen einer Schlange, sondern für eine Schlange selbst, wie solche so häufig die Götterstatuen, unter ihnen auch den Apollo begleitet. Wir werden darin um so weniger irre, da sie an der vaticanischen Statue sogar ihre gewöhnliche Stelle einnimmt, einen Baumstamm, an dem sie emporkriecht, wie gleichfalls gewöhnlich. So befindet sie sich nicht einmal in einem Mittelzustande von Symbol und Wirklichkeit; sie ist nicht Natur genug, um der wirkliche Python zu sein, und zur blosen symbolischen Repräsentation desselben fehlt ihr die abstracte, feste Beschränkung des Symbols. —

Mit der Hypothese, dass der vaticanische Apoll ein Pythotödter sei, hängen zwei andere Vermuthungen über die Bedeutung unsrer Statue zusammen. Visconti stellte nämlich die Meinung auf, dass der Apollo Alexikakos des Kalamis, welchen die Athenienser zur dankbaren Erinnerung an die Beendigung der Pest im zweiten Jahre des peloponnesischen Krieges weihten,[40] in der Stellung und mit den Attributen des vaticanischen Apoll gebildet worden. Dieser wäre folglich als eine spätere verschönerte Copie jenes

[40] *Pausan.* I. 3, 4. p. 8.

alterthümlichen Werkes zu betrachten, und das Geschoss unsres Apollo gegen Tod und Krankheit gerichtet.[41] Letzteres hat nun gleich — selbst wenn wir die, auch dieser Hypothese zum Grund liegende, falsche Voraussetzung, welche im vaticanischen Apoll die Handlung eines Bogenkampfes sehen will, auf sich beruhen lassen — nicht die geringste Wahrscheinlichkeit für sich. Krankheit und Tod, erstere besonders, sind blosse Begriffe, reine Abstractionen. Sie gehören nicht zu jenen Personificationen, welche von der Kunst zu einem festen Typus durchgearbeitet wurden.[42] Gegen diese schwankenden Gestalten wäre der Kampf des Apoll ein leeres Schattengefecht, und dies zwar um so mehr, da der Künstler unmöglich mit Zuverlässigkeit eine bestimmte sichere Ergänzung derselben von der Einbildungskraft des Beschauers erwarten konnte. Ein öffentliches Denkmal muss, mehr als jedes andere Werk der Kunst, seinen Begriff vollkommen erschöpfen; was es zu sagen hat, muss es ungeschmälert, ohne Clausel und Ellipse geben. Auf die Ergänzung des Beschauers beruft sich der denkende Künstler nur dann, wenn er versichert ist, dass seine bedeutsamen Winke in der Einbildungskraft ein bestimmtes, durch wiederholte Kunstanschauungen gleichsam plastisch gerundetes Bild erwecken werden. Hatte der Alexikakos des Kalamis Stellung und Attribute des vaticanischen Apoll, so musste Krankheit und Tod entweder durch allgemein verständliche Symbole angedeutet, oder leibhaftig gebildet, mit der Apollostatue zu einer förmlichen Gruppe vereinigt werden. Beides war

[41] Il étoit convenable de répresenter Apollon au moment où il lance ses traits contre la maladie et la mort. *Mus. Pio-Clem.* I. p. 144.

[42] Pausanias erwähnt nur zwei Darstellungen des Todes, eine Bildsäule zu Sparta: III. 18, 1. p. 202. und das Bild auf dem Kasten des Kypselus V. 18, 1. p. 330. Man bedenke auch, dass das Bild des Todes auf allen Monumenten gewöhnlich erst durch den Context, durch die Umgebung etc. deutlich wird. Und kann wohl der freundliche Bruder des Schlafes der Gegenstand einer Kampfscene sein?

unnöthig, wo die religiöse Kunsttradition schon das Musterbild eines Apollo Alexikakos gegeben hatte. Es war dies der Apollo, welcher in der einen Hand Pfeil und Bogen, in der andern die Grazien hielt, jene als Symbole des Verderbens, diese des Heils.[43] Beide drückten so ziemlich alles aus, was die Athenienser mit der Errichtung ihrer Apollostatue sagen wollten, und es lässt sich kein vernünftiger Grund absehen, warum Kalamis den Weg des Ueblichen sollte verlassen haben, besonders da ein Werk, wie jener Apollo, schon durch die Oeffentlickeit seiner Bestimmung, an das, was der Brauch mit sich bringt, und durch das Geschichtliche seiner Bedeutung an die Tradition gewiesen ist.

Ganz unhaltbar ist es vollends, und kaum der Erwähnung werth, wenn Visconti den Pythotödter mit dem Alexikakos des Kalamis in Verbindung bringt, so dass das Vorbild des vaticanischen Apoll im Pythotödter zugleich den Pestabwender vorgestellt hätte.[44] Bleibe auch die Behauptung, dass Apollo und der Sonnengott, wenigstens auf dem Felde der Kunst, zwei ganz verschiedene Götter waren, bei Seiten gestellt, sei Python wirklich, was keineswegs erwiesen ist, ein allegorisches Bild pestbringender Dünste:[45]

[43] cf. *Plutarch.* de musica opp. ed. Xyl. II. p. 1136. A. *Macrob.* Saturn. I. 17. Später kam noch die Strahlenkrone hinzu. *Philo* Jud. leg. ad Caj. p. 691. ed Turneb.

[44] Si l'on tient absolument à l'opinion qu'il (l'Ap. de Belv.) décoche ses flèches contre le serpent Python, ce sera encore une image d'Apollon Averruncus, puisque cette fable physique signifiait, que le soleil par ses rayons avait dissipé les vapeurs malignes que produisirent les inondations de la terre dans le déluge universel: ainsi cette figure était un symbole très-naturel de la fin d'une mortalité obtenue par les secours puissans d'Apollon. *Visc.* l. l. p. 145.

[45] In der Hymne des Homeriden an Apollo verkündet Apollo selbst dem sterbenden Python, dass ihn die Sonne soll vermodern machen.

— — *ἀλλὰ σέ γ'αὐτοῦ*

Πύσει γαῖα μέλαινα, καὶ ἠλέκτωρ Ὑπερίων. v. 368. 369.

Python stirbt, und dann heisst es v. 371.

Τὴν δ'αὐτοῦ κατέπυσ' ἱερὸν μένος ἠελίοιο.

so wird doch jedenfalls durch Visconti's Voraussetzung, einem Künstler wie Kalamis die verfehlteste Composition unterschoben. Der Einbildungskraft des Beschauers wäre zuvörderst zugemuthet worden, dass sie das Object der Handlung ergänze, und dadurch der Stellung des Gottes ihren natürlichen Sinn verleihe. Dabei dürfte sie es aber nicht beruhen lassen. Sie musste im Python zugleich ein Symbol pestartiger Dünste erkennen, um so der Statue zu ihrer eigentlichen Bedeutung, zu ihrem tieferen religiösen Sinne, ihrer historischen Bestimmung zu verhelfen. Dass sie bei diesem schwierigen Geschäfte von dem Beiwerk der Statue unterstützt würde, ist sehr zu bezweifeln. Repräsentirt die Schlange des Baumtronks den Python, so treten auch hier die schon erwähnten Bedenklichkeiten ein, zu welchen sich nun zum Ueberfluss noch das Symbol eines Symbols gesellt. Oder ist die Schlange, wie Visconti glaubt,[46] ein Symbol des Heils, der Genesung, so hat es der Beschauer mit zwei Schlangen zu thun, von welchen die eine wirklich dargestellt, die andere zu suppliren ist, jede aber an einem und demselben Momente ihr eignes Gegentheil, diese das Verderben, jene das Heil bedeutet.

Aber lassen wir Tod und Krankheit, Sonne und Python aus dem Spiele. Wäre ein Apollo ohne jene speciellen Ergänzungen der Einbildungskraft, nicht schon durch die Stellung, durch die Attribute des vaticanischen Apoll, in Beziehung auf die Pest zu bringen? Allerdings. Dann hätte aber Kalamis gerade das Gegentheil von dem, was er wollte oder sollte, gebildet, nämlich nicht den Pestabwender, sondern den Gott, der die Pest erst sendet, oder sie noch wüthen lässt. Die Stellung unsrer Statue bleibt, auch ohne

[46] Le triomphe de ses flèches sur le serpent Python, le reptile, symbole de la santé et de la medicine, qui s'attache autour du tronc — conviennent parfaitement à Apollon salutaire, qui fait cesser une maladie épidémique. *Visc.* l. l. p. 152. 153.

Tod und Python, der gewöhnlichen Annahme zu Folge, die eines Zielenden. Aber die Pfeile Apollo's sind nicht Symbole der Pestabwendung; in der Hand des Gottes nicht das Mittel, um Tod und Krankheit zu vertilgen; vielmehr sind es gerade diese Pfeile, welche Tod und Krankheit bringen. Der bogenbewehrte Apoll ist selbst der Gott des Todes, des Verderbens.[47]

Und ein schrecklicher Knall entscholl dem silbernen Bogen.
Nur Maulthiere erlegt er zuerst und hurtige Hunde:
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoss hinwendend
Traf er; und rastlos brannten die Todtenfeuer in Menge.
Schon neun Tage durchflogen das Heer die Geschosse des Gottes.[48]

Mag dann immer das Bild eines also verderbenden Gottes die Schlange der Genesung zur Seite haben, sie wird wenig fruchten, so lange der Pfeil noch wüthet. Dieses blosse Zeichen des Heils hält der wahrhaftigen, leibhaften Handlung und Geberde des Verderbens nicht das Gleichgewicht. — Und ein Gleichgewicht dieser beiden sich entgegengesetzten Begriffe müsste doch wohl hergestellt sein, wie dies denn auch wirklich an jenem Alexikakos mit den Grazien in der einen, und den Waffen in der andern Hand der Fall war. Oder durfte ein Moment das andere überwiegen, so müsste es an dem Apoll des Kalamis offenbar das des Heiles sein. Dies hätte allenfalls in der Statue eines orakelgebenden oder

[47] cf. *Herrmann*, de mythol. Graecor. antiq. dissert. p. 20. Zwar scheinen die Pfeile des Apollo nicht blos negativ, sondern auch positiv die Pest zu tilgen. Vergl. die Erklärung der ersten Hymne des Proklus in *Jac.* Anthol. X. p. 282. Aber hier und sonst sind die Pfeile schön Symbol der Sonnenstrahlen. Vergl. über diese Bedeutung derselben Hug. Myth. d. Alt. p. 54. An einem plastischen Werke bliebe der Pfeil des Apollo auf jeden Fall ein zweideutiges, doppelsinniges Symbol, wenn er zugleich die heilende und verderbende Kraft der Sonnenstrahlen bezeichnen soll; ein bogenbewehrter Apoll aber in drohender, oder gar zielender Stellung ist für den sinnlichen Anblick nur der metuendus certa sagitta (*Hor.* Od. I. 12, 13) der verderbende, — contra, si citharam teneat, mitis est. *Serv.* ad Virg. Aen. III. v. 138.

[48] *Il.* I. v. 49. ff. Vossische Uebersetzung.

citherspielenden Apollo, zu dessen Füssen sich die gezähmte Pythoschlange ringelte, erreicht werden können.[49]

Gegen Visconti's Hypothese spricht endlich noch ganz entschieden der Styl des vaticanischen Apollo. Wie lässt sich diese geschmeidige, höchstvollendete Schönheit mit dem Werke eines Künstlers vereinigt denken, der, wiewohl ein hochberühmter Meister und Zeitgenosse des Phidias, sich von der Trockenheit der älteren Schulen noch nicht gänzlich losgerissen hatte?[50] Visconti sucht diesem Einwurf durch die Behauptung zu begegnen, dass die alten Künstler oftmals Werke ihrer Vorgänger veredelnd und verschönernd nachgebildet, und beruft sich unter andern auf das Beispiel des Glykon, welcher in dem farnesischen Herkules den des Lysippus erst vollendet habe.[51] Dagegen möchte nun freilich im Ganzen so wenig zu erinnern sein, als auf der andern Seite auch der entgegengesetzten Behauptung des Raphael Mengs ihr Recht bleiben mag, sobald diese nämlich dahin beschränkt wird, dass Antiken, welche anerkannt blosse Copien früherer Meisterwerke sind, von ihrer Vortrefflichkeit in der Regel auf eine noch weit grössere ihrer Originale schliessen lassen. Allein das Verhältniss unsrer Statue zu dem Apollo des Kalamis ist offenbar ganz andrer Art. Der Grieche liebte es, wenn er Werke der älteren Schulen nachbildete, ihr altfränkisches Gepräge und jede

[49] Mit derselben Klarheit und Bestimmtheit, welche wir am Alexikakos des Kalamis voraussetzen müssen, sehen wir denselben Gegenstand, die Sühnung einer Pest, auf Münzen von Selinunt behandelt. Auf der einen Seite derselben ist blos das Verderben vorgestellt: Apollo zu Ross und Wagen, mit seinen pestbringenden Pfeilen schiessend. Auf der andern Seite sehen wir, von heilverkündenden Symbolen umgeben, den Empedokles das Unheil sühnen. *Torremuzza*, veter. num Sicil. t. LXV. Nro. 3. 4. etc. Vergl. Neapel u. Sicilien von *de Non*, im Auszuge von J. H. Keerl. XI p. 158.

[50] Calamidis (signa) dura illa quidem, sed tamen molliora, quam Canachi. *Cic.* Brut. c. 18. cf. *Quintil.* inst. orat. XII. 10. p. 370. ed. Bip.

[51] *Visconti* l. l. p. 152. ff.

charakteristische Eigenheit derselben getreulich wieder zu geben. Dies ist es eben, was bei noch erhaltenen Werken eines alterthümlichen Styles die Untersuchung so schwierig macht: ob sie wirklich der früheren Kunstepoche angehören, oder nur von spätern Künstlern, sei es aus Gewinnsucht und sonstigen selbstsüchtigen Zwecken, oder aus Hochachtung des Alterthümlichen, in dessen Styl oder Manier nachgebildet sind? Ein Künstler, welcher den Alexikakos des Kalamis nachgebildet hätte, würde zuverlässig dessen schroffe Eigenthümlichkeit um so weniger verwischt, ja vielleicht recht absichtlich hervorgehoben, und eher durch Uebertreibung gesteigert haben, da dieses Werk, aus der Hand eines so berühmten Meisters hervorgegangen, ausser seiner religiösen Beziehung, als das Denkmal einer so traurigen Katastrophe und ihrer erfreulichen Lösung, zugleich geschichtliche Bedeutung hatte. Dies ist mit um so grösserer Bestimmtheit anzunehmen, da zwischen dem Style unseres Apollo und dem des Alexikakos, eine so ungeheure Kluft, ein so langer Zeitraum fortschreitender Kunstentwickelung liegt, in welcher eine so grosse Menge Apollobilder der höchsten Schönheit und der mannigfaltigsten Stellung müssen an's Licht getreten sein, dass ein Künstler, dem bereits der Styl der vaticanischen Statue eigen war, nur dann zum Apollo des Kalamis geführt werden konnte, wenn er veranlasst war, dieses Bildwerk gerade um seiner Eigenthümlichkeit oder seiner historischen Bedeutung willen treu zu copiren.

Der Pestabwender des Kalamis kann also der vaticanische Apoll nicht sein. Wie aber, wenn dieser Apoll nun wirklich der Pestbringer wäre, wenn sein Vorbild in jener berühmten Stelle der Iliade läge, wo Apoll die Unbild seines Priesters rächt?[52] Das Geschoss unsres Gottes wäre

[52] *Il.* l. l. v. 43. ff.

dann gegen die Griechen gerichtet. Auch diese Erklärung wurde vorgeschlagen. Die Schilderung Homers entspricht in mehr als einem Zuge dem Charakter unserer Statue. Stellte sie einen zielenden Apollo dar, so wäre sie in Blick und Haltung die trefflichste Versinnlichung des Homerischen ἑκηβόλος — des Fernhintreffenden.[53] — Aber eben so nahe liegt die Bemerkung, dass jene Stelle der Iliade den Grundtypus zu jeder Apollostatue enthält, welche den Gott als zürnenden vorstellen sollte. So waren in den berühmten Versen desselben Dichters von dem wallenden Haupthaar des Jupiter die Grundzüge zu jeder Statue dieses Götterköniges gegeben. Auch die Nachfolger des Phidias werden die homerische Schilderung nicht aus dem Auge verloren haben. Darum war aber noch nicht jeder Jupiter mit gnädig geneigtem Haupte und wallenden Locken der Jupiter Homers, welcher der Thetis Gewährung zuwinkt; eben so wenig das Geschoss jedes zürnenden Apollo gegen die Griechen gerichtet. Sollte in einer Statue der homerische Apoll auch in der bestimmten Handlung des ersten Gesanges der Iliade zu erkennen sein, so müsste sich der Künstler genau an die Worte des Dichters halten. Hier bliebe ihm nur die Wahl zwischen zwei Momenten. Entweder musste er den Gott darstellen, wie er vom Olymp herniedersteigt, oder wie er schon im verderblichen Werke begriffen ist. In jenem Momente ist unser Apollo nicht gefasst; denn während der homerische schreitet, schiesst er noch nicht, wie dies bei unserer Statue doch angenommen werden müsste: aber auch im zweiten nicht; denn wie Apollo den tödtlichen

[53] *Vic.* l. l. p. 135. Meyer in seinen Anmerk. zu Winkelmann VI. 2. p. 325. stellt die Meinung auf, der Künstler des belvederischen Apoll habe nur den weithintreffenden dargestellt, einen Apollo, wie ihn Dichter schildern, und besonders Homer, ohne ihm eine bestimmte Beziehung geben zu wollen. Aber die Statue ist zu momentan, zu individuell gefasst, um blos eine allgemeine Idee auszudrücken.

Pfeil abschnellt, hat er sich entfernt von den Schiffen niedergesetzt.[54] Letzteres gibt überdies ein treffliches Bild des verderbenden Gottes, während die triumphirende Haltung und Miene des vaticanischen Apoll,[55] an der Statue eines Pestbringers durchaus für ungehörig erachtet werden müsste.

Man wende nicht ein: der Künstler habe ja einen Apoll, wie er die Griechen vernichtet, bilden können, ohne gerade den homerischen Griechenvertilger bilden zu wollen. Ist in unsrer Statue, was die Anhänger der eben berührten Meinung als ausgemacht voraussetzen müssen, ein zielender Apoll bezeichnet, die Schlange des Baumtronks für sich allein nicht als ein die Handlung näher bestimmendes Zeichen zu betrachten, nun! so sind die Pfeile unsers Gottes gegen alles mögliche gerichtet, was je unter den Waffen des Apollo fiel. Was sich gerade dem Gedächtniss des Beschauers zuerst anbietet — Pytho oder Tityus, die Söhne des Aloeus, Koronis oder der Riese Hippokoon — alles dies ist möglicher Gegenstand der Handlung. Um der Einbildungskraft einen sichern Weg zur Idee des Werkes zu eröffnen, würde der Künstler wohlgethan haben, wenn er in der Statue eines die Griechen verderbenden Gottes gerade den homerischen Apollo kennbarer gemacht hätte. Nur dadurch, dass er die Erinnerung einer allbekannten, jedem Beschauer gegenwärtigen Dichterstelle zu wecken wusste, hatte er jedem Missverständnisse vorgebeugt.

[54] *Ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκεν.* *Il.* 1. l. v. 48.

[55] Ueber den Ausdruck des Kopfes in ähnlicher Beziehung im nächsten Abschnitt ein Wort.

XI.

Ὕβριν Κύρνε θεὸς πρῶτον κακὸν ὤπασεν ἀνδρί.
(Theogn.)

Azara hat in den Noten zur Ausgabe von den Werken des Raphael Mengs die Vermuthung geäussert, das Geschoss des vaticanischen Apollo könnte gegen die Kinder der Niobe gerichtet sein.[1] Ein bewährter deutscher Kenner der Kunst hat dieselbe Ansicht ausgesprochen, und sogar die Behauptung aufgestellt, dass der vaticanische Apollo zur berühmten Gruppe der Niobe in Florenz gehöre.[2] Möchte er uns eine ausführliche Darlegung seiner Gründe — und von ihm sind nur triftige zu erwarten — nicht vorenthalten haben, um uns von einer Ansicht zu überzeugen, welche des vaticanischen Apolls, an sich betrachtet, eben so würdig ist, als der Statuen-Familie von Florenz. „Hier ist mehr als Schlange

[1] Non credo neppure che questo Apollo stia uccidendo il serpente Pitone, ma più tosto stia saettando la famiglia di Niobe. *Azara* zu *Mengs* opp. p. 365. n. c.

[2] Hirt in Schillers Horen, Jahrg. 1797. St. 10. p. 20. Mythologisches Bilderbuch. I. p. 32. In der Anzeige der specim. of ant. sculpt. (Fr. Aug. Wolf, literarische Analecten V. p. 146) behauptet Hirt, dass der Apollo ursprünglich zur bekannten Gruppe der Niobe gehörte, jedoch nur Copie sei. Vergl. nun auch die Recension von Thiersch's Epochen der gr. K. in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik 1827. Nro. 31. u. 32. p. 245.

und Pest," würde ein enthusiastischer Freund des Apollo sagen, „hier hat er als Sohn eine gekränkte Mutter, eine gelästerte Gottheit als Gott zu rächen, und über die Trümmer des menschlichen Hochmuths die triumphirende Gottheit zu stellen. Der schönste Götterjüngling zerreisst hier den schönsten Kranz eines blühenden Geschlechts. Und fiele auch vom Entsetzlichen des Strafgerichts ein finsterer Schatten auf unsern Gott zurück, von seiner Hand zu sterben, wäre ein beneidenswerther Tod, und das klagend emporgerichtete Haupt jener Tochter enthielte vielleicht nur die Frage: wie konntest du, der du so schön bist, unerbittlich strafen?"

Aber so gern die Phantasie bei diesem Bilde verweilen mag, so grossen Schwierigkeiten dürfte die Verwirklichung desselben unterworfen sein. Ist doch sogar bezweifelt worden, ob die Statuen in Florenz je eine förmliche Gruppe bildeten; und keiner der bisherigen Versuche, diesen Zweifel durch den Augenschein zu heben, hat sich eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen. Selbst die Frage über Copie und Original, über Ursprüngliches und später Eingeschobenes, ist noch nicht zur vollen Genüge gelöst. — Mehrere Figuren in Florenz, welche früher zur Familie der Niobe gezählt wurden, sind bereits durch genauere Prüfung ausgeschieden. Ueber andere ist man noch zu keinem bestimmten Resultate gelangt,[3] und eben so wenig konnte ausgemittelt werden, welche von den Niobiden, die sich noch in andern Kabinetten

[3] Ausgeschieden sind bereits z. B. eine weibliche Figur (bei *Fabroni* Nro. 15) ursprünglich eine Psyche. Vergl. Goethe's Propyläen II. 1. p. 83. Ein Sohn der Niobe, ursprünglich ein Diskuswerfer. Prop. l. l. p. 85. Meyer's Bemerk. über ant. Denkm. der Flor. G. Amalthea I. p. 279. Ueber andere noch auszuscheidende Figuren: Thiersch, Epochen III. p. 120. Ramdohr rechnet nur vier Söhne und vier Töchter zur Gruppe. Siehe dessen Malerei und Bildh. II. p. 137. Eben so viele Levezow, Familie des Lykomedes, p. 30.

zerstreut vorfinden, der Originalgruppe anzureihen wären.[4] Dass wir übrigens unter den Statuen in Florenz wirklich noch Originale besitzen, deren Stellung und Bedeutung sie

[4] Mehrere Statuen sind doppelt vorhanden, so der auf das Knie gesunkene Sohn bei Cockerell Nro. 13., der sich auch im capitolinischen Museum befindet. Der jüngste Sohn Nro. 12. auch im Vatikan. Thiersch l. l. Ein todter Sohn in Dresden von vortrefflicher Arbeit, aber schaudervoll ergänzt. Becker's August. tab. 32. Casanova in der N. Bibl. d. schön. Wissensch. XI. p. 216. Ueber die beiden ausgezeichnetsten Niobiden, in der Glyptothek zu München, werde ich bei einer andern Gelegenheit ausführlich sprechen. Einen trefflichen Kopf der Niobe aus Gyps, von dem der Marmor verloren, erwähnt Winkelmann VI. 1. 52. Bei all diesen Werken muss man aber nicht übersehen, dass gewiss auch einzelne Statuen der Niobe, oder ihrer Kinder bei den Alten häufig gebildet wurden, welche für keine Gruppe bestimmt waren. Zahlreich mögen besonders einzelne Statuen der Niobe selbst gewesen sein, namentlich wie sie auf dem Grabe ihrer Kinder trauert. Diess lässt sich schon aus Epigrammen schliessen, die keine Anspielung auf eine Gruppe enthalten. Vergl. z. B. das Epigramm des *Julian. Aeg.* in Jacobs Anthologie III. p. 201. XXVIII. Einige beziehen sich auf den Fels des Sypilus, wie: II. p. 43. VII. p. 177. XVI. Auch die Niobe des Praxiteles kann nach dem bekannten Epigramm IV. p. 181. CCXCVIII. zu keiner Gruppe gehört haben, und wahrscheinlich veranlasste eine berühmte Statue dieses Künstlers den Zweifel der römischen Kunstkenner, ob die Gruppe in Rom ihm oder dem Skopas zuzuschreiben sei. Andere Epigramme jedoch lassen auf Gruppen schliessen, wie das schöne Epigramm des Meleager I. p. 34. CXVII. und des Antipater II. 18. XLIII. Sei mir hier vergönnt, im Vorbeigehen eines schönen Gemäldes in den Bädern des Titus zu gedenken, welches in der description des bains de Titus (Paris 1786) p. 47, noch für den jungen Papirius und dessen Mutter erklärt wird. Links sitzt eine junge Frau; vor ihr steht ein kleiner unbekleideter Knabe, das Haupt wie aufmerksam zuhörend gesenkt. Die Mutter stützt es sanft mit der Linken, während sie mit der Rechten nach der dritten Figur des Gemäldes zeigt, welche mit den beiden Andern durchaus in keiner nähern Beziehung steht. Es ist ein nackter Jüngling, mit dem linken Knie auf einen Fels gesunken, während der rechte Fuss noch der Stellung eines Fliehenden angehört. Das Haupt ist nach oben gerichtet, und der rechte Arm davor gehalten, als wollte er eine schnell eindringende Gefahr abwenden. Seine ganze Stellung trifft mit den Hauptmomenten der Stellung an den Söhnen der Niobe überein, und wir haben hier offenbar eine Niobidenstatue, deren Bedeutung die Mutter dem Kinde erklärt, indem sie die tragische Geschichte erzählt.

als Theile eines ehemals geordneten Ganzen zu erkennen gibt, und ausser diesen in Absicht auf Stellung und Ausdruck, treue zuverlässige Copien, ist bis jetzt noch mit keinem haltbaren Grunde bestritten worden. Diese müssten denn allerdings zu einem nicht ganz unsichern Schlusse auf die ursprüngliche Construction der Gruppe führen. Allein der Gruppe, wir mögen sie geordnet denken, wie wir wollen, auch den vaticanischen Apollo zugesellen, wird immer höchst bedenklich sein.

Der erste Zweifel, der sich schon aus der flüchtigsten Vergleichung zwischen dem Style dieser Statue und dem der Niobe aufdringt,[5] wäre allenfalls noch dadurch zu beseitigen, dass man, wie geschehen, behauptete: wir besässen im vaticanischen Apollo nur eine Copie, deren Original jedoch zur Gruppe des Skopas gehört habe. Es könnte dann aber doch nur eine gewisse Besonderheit in Führung des Meissels, diese oder jene Spur einer eigenthümlichen Manipulation im Einzelnen, z. B. in Behandlung der Haare, des Faltenwurfs u. dergl. m., dieses Original von jener angeblichen Copie unterschieden haben. In Absicht auf die Grundidee der ganzen Statue dagegen, ihre Stellung, vielleicht selbst ihre Grösse, müsste unser vaticanischer Apollo treu copirt sein. Sonst hätten wir zwar den freiesten Spielraum eröffnet, uns eine ganz willkürliche Vorstellung von dem Apollo des Skopas zu bilden, um ihn der Niobe desselben nah zu bringen, müssten aber eben darum den vaticanischen ganz aus dem Spiele lassen. Stellung und Charakter dieser Statue müssen also zunächst in Betracht gezogen, und dann, wo möglich, ausgemittelt werden, in welche denkbare Gruppirung der vaticanische Apollo, wie er nun einmal vor uns steht, gleichviel ob Original, ob nur Copie, sich ohne Schwierigkeiten fügen würde.

[5] Ueber den Styl der Niobe vergl. vorzüglich: Winkelmann VII. p. 123. 167.

Die Höhe der Niobe misst sechs Fuss, fünf Zoll, die des Apollo sechs Fuss, sechs Zoll; um einen Zoll nur das Weib zu überragen, würde sich kaum der Mann, geschweige ein Gott begnügen.[6] Der Grieche legte seinen Göttern übermenschliche Grösse bei. Diese zu sinnlicher Anschauung zu bringen, war in dem gegebenen Falle um so nöthiger, wo eine einzige Gestalt eine so bedeutende Masse von Figuren zu beherrschen hatte, und überdies ihr göttliches Uebergewicht nur durch ein plastisches auszudrücken war, durch körperliches Uebermass. Ein Apollo von der Höhe des vaticanischen und so sparsam mit Attributen, blos mit Pfeil und Bogen versehen, ist neben den idealen Jünglingsgestalten der Niobiden kaum etwas mehr als auch ein Jüngling, ein rüstiger Bogenschütze. Es würde der sinnlichen Betrachtung nicht einleuchtend sein, wie ein ganzer Chor von Männern, die sich noch so eben rüstig auf der Arena herumgetummelt, sich und ihre Schwestern so ruhig von einem Bogenschützen konnte niederstrecken lassen.

Apoll in unserer Gruppe der Niobe hätte überdies, da fast alle Figuren nach oben blicken, von woher das tödtliche Geschoss kommt, nothwendig über die Gruppe gestellt, und also auf jeden Fall kolossal gebildet werden müssen, wenn er nicht für die sinnliche Anschauung, statt einer Hauptrolle, die ihm gebührt, nur eine untergeordnete Nebenrolle spielen sollte. Allein wir gestehen: auf diesem Wege wird die Aufstellung der Niobiden der Gegenstand einer wahrhaft herkulischen Arbeit. Nur durch ein thurmhohes Fussgestell ist eine Höhe zu erreichen, zu welcher man wie

[6] Dem Augenmasse nach zu urtheilen ist bei dieser Massangabe der Niobe die bedeutende Einbiegung dieser vorgeneigten Figur nicht mit in Anschlag gebracht. Dazu kommt noch, dass die Formen der Niobe viel grösser angelegt sind als die des Apollo, und durch das grosse massenhafte Gewand noch mehr an Umfang und Gewicht gewinnen. Vor dem Gypsabguss der Niobe in Stuttgart erschien mir diese als Koloss; der Apollo nur in Lebensgrösse.

zum Himmel mit gehobenem Haupt aufblickt, und von welch riesenhafter Grösse muss auf diesem cyklopischen Unterbau der Gott selbst sein, wenn er nicht doch wieder zum Pygmäen zusammenschrumpfen soll, welcher den Riesen da unten wohl wenig würde schaden können![7] Es hätte noch gute Weile, bis ein Pfeil herunter käme, und die ganze

[7] Doch liese sich diese Lücke noch allenfalls ausfüllen durch Stellung der Figuren übereinander. Auch daran ist gedacht worden, wie von *du Paty* in seinen Briefen E. 23., vergl. Morgenstern: Auszüge aus den Tagebüchern eines Reisenden II. p. 313. 14. und die bekannte Apotheose des Homer könnte als Grundlage dienen. Siehe dieses Bildwerk in *Cuper.* Apotheos. Homeri. *Millin,* gal. myth. pl. CXLVIII. Nro. 548. Die Abbildungen zu Creuzer's Symbol. tab. 46. Auch in *Feith,* antiq. Homeric. Auffallend ist es, wie leicht sich die Anordnung des letztgenannten Reliefs mit der Geschichte der Niobe in einen gewissen Einklang bringen lässt. Was dort der Parnass ist (warum ist das ständige Beiwort dieses Berges: biceps *Ovid.* Met. II. 221. nicht angedeutet?), wäre hier der Berg Sipylus, wo Niobe in Stein verwandelt wurde. Hieher die ganze Handlung zu verlegen, könnte dem Künstler um so mehr gestattet sein, da der Mythus selbst die Erlegung der Niobiden bald nach Theben, bald auf den Kithäron (hierhin wenigstens die der Söhne, *Apollod.* III. 5, 4.), bald nach Lydien verlegt. *Schol.* ad Il. XXIV. 602. ed. *Bekker,* II. p. 646. Auf dem untersten Felde der Apotheose, wo dem Homer geopfert wird, lässt sich das Opfer der Latona denken, welches von Niobe unterbrochen wird, und diese konnte ganz in der Stellung der Melpomene auftreten. Die wunderliche kleine Gruppe in der Ecke rechts (Arete, Mneme etc.) wäre das zagende Volk. *Ovid.* met. VI. v. 202. ff. Ueber dieser Scene folgten dann, an der Stelle der Musen, Söhne und Töchter. Auch die Höhle, in welcher auf der Apotheose Apollo steht, würde bleiben. In ihr sässe Niobe verhüllt, ihrer Versteinerung nah. In einer Grotte sieht man sie auf einem Relief, welches in der Gegend von Frascati gefunden wurde. Kunstblatt 1824, Nro. 56. Olen (nach Millin und Creuzer) würde mit dem Pädagogen oder Amphion vertauscht. Die Erato hat ganz die Stellung von der Tochter Nro. 11. (bei Cockerell), die freilich auch für eine Erato erklärt wird. Jupiter könnte bleiben; denn durch seine Gnade wird Niobe versteinert, oder seine Stelle nähmen Latona und ihre Kinder ein. Ein Relief mit der Geschichte der Niobe, geordnet wie das der Apotheose, kann es gegeben haben, vielleicht das frühere und bessere Muster dieser seltsamen Composition. Mit den florentinischen Statuen ist aber hier natürlich nichts anzufangen. Eine wahre Gebirgsmasse wäre aufzuthürmen, ein Ossa über den Pelion!

unglückliche Familie könnte sich indess ganz gemüthlich aus dem Staube machen. Der Künstler des casalischen Reliefs[8] mag ein ähnliches Abenteuer befürchtet haben; denn er hat die Kinder der Niobe links und rechts zwischen Apoll und Diana eingekeilt, damit ihm keines derselben abhanden komme.

Dies klingt nun freilich etwas stark naiv, und erzmodern. Wir wollen ja keine Oper arrangiren, sondern eine plastische Gruppe ordnen, würde Morgenstern erinnern. — Gewiss dürfte, soweit wir von den Reliefs der Griechen auf die Anwendung ihrer Gruppe zu schliessen berechtigt sind, selbst ein Skopas oder Praxiteles, ohne Bedenken, ihren zielenden Apoll den Kindern der Niobe so nahe stellen, dass wir Moderne es unbegreiflich finden würden, warum der Gott, da er doch einmal schon so weit innerhalb der Schussweite zu stehen kam, statt des Bogens nicht lieber gleich sein goldenes Schwert ergreift,[9] um handgemein zu metzeln. Es gehört eben nicht zu den Vorzügen der modernen Kunstbeschauung, wenn wir auch auf dem Felde der Kunst den Raum mit Ellen, und die Zeit nach Pendelschwingungen messen. Noch gewisser aber ist es, dass ein Künstler, wie die beiden genannten, den Apoll ganz aus dem Spiele werde gelassen haben. Konnte denn auch die Darstellung beider Götter durch etwas anders bedingt sein, als durch das unkünstlerische Bedürfniss einer prosaisch historischen Vollständigkeit? Und dieses, war es auf eine andere Weise zu befriedigen, als durch eine ungeschmälerte historische Ausführlichkeit? Es hätte sich nicht mehr blos um die geschichtliche Wahrheit des Was, sondern in diesem zugleich um das Wie des Wahrscheinlichen gehandelt. Ein Künstler, welcher gemeint hätte, sogar dann, wenn es ihm gelungen,

[8] Siehe die Zeichnung im *Mus. Pio Clem.* IV. t. 17.

[9] Χρυσάωρ Il. V. 509. Vergl. Voss, Erläuterungen zum Hymnus an Demeter. p. 1. 2.

das Leiden der Niobe, den Tod ihrer Kinder in der Vollständigkeit innerer Wahrheit darzustellen, doch nur, statt eines ästhetischen Ganzen, ein unverständliches, unbefriedigendes Bruchstück geliefert zu haben, ein solcher Künstler wäre auch nicht eher aus seiner künstlerischen Unruhe zur Ruhe der Prosa gelangt, bis er seinen Apoll in die gehörige Schussweite gebracht hätte. Da mochte er denn zusehen, wie die Kluft zwischen Apoll und den Niobiden auszugleichen war, eine Kluft, welche von der luftigen Bahn eines Pfeiles nur übersprungen, aber nicht gefüllt wird.

Dazu kommt, dass eine so zahlreiche Statuenmasse, wie die der Niobiden, in alle Ewigkeit nicht anders, als malerisch kann geordnet werden. Das heisst, es bleibt rein unmöglich, die Gruppe mit der Allseitigkeit einer Statue allen Augenpunkten anzupassen. Die Niobiden ganz besonders sind ohne alle Frage für einen einzigen Augenpunkt berechnet. Mit diesem malerischen Charakter aber, mit der Fläche eines Hintergrundes, und was sonst noch alles durch ihn herbeigeführt wird, ist jeder nur erdenklichen prosaischen Zudringlichkeit Thür und Thor geöffnet. Und — wenn nun vollends der Grieche wirklich auch der einzelnen Statue so gerne irgend ein Verhältniss zum Raum ausser ihr, irgend eine Beziehung auf ihre Umgebung abzugewinnen suchte, so musste es bei einer Gruppe, wie die Niobe, ihre Kinder, Apoll und Diana, zu einer wahren babylonischen Sprachverwirrung kommen.

Das Relief, folglich auch das vorgenannte casalische, kann nie darauf Anspruch machen, volle körperliche Wahrheit zu geben, und ist eben dadurch auch gegen die Forderung geschützt, sie in irgend einer Art, etwa malerisch zu heucheln, eine Wahrheit vorzuspiegeln, welche ganz ausserhalb seiner Sphäre liegt. Das Relief bleibt immer mehr blos sinnbildlicher Natur, vom Schein des Gemäldes, wie von der Wirklichkeit der Statue gleich weit entfernt, ein

rein Ideelles, rein Abstractes. Die freistehende Statue dagegen ist zu sehr Sache selbst; ist zu sehr sinnliche Wahrheit, Körper, Raum, als dass sie der Künstler, wenn sie doch einmal mit andern Statuen in eine handelnde Gruppe verknüpft werden soll, ganz und gar aller Gesetze des Körperlichen, des Raums überheben dürfte. Jener Abgeschlossenheit entrissen, in welcher, wie man will, die Statue alles sich selbst, Raum für sich, ein Sein für sich war, muss ihr das Recht zugestanden werden, von der Aussenwelt theilweise zurückzufordern, was sie dieser theilweise aufzuopfern gezwungen war; ein gewisser malerischer Schein, eine gewisse Wahrscheinlichkeit wird immer ein willkommener Ersatz sein. Wo der Künstler seine Statuen so eng miteinander verknüpfen konnte, dass sie gleichsam wieder zu Einem Körper, zu einer Statue zusammenschmolzen, war alle weitere Schwierigkeit gehoben. Da war nichts aufzugeben, nichts zu ersetzen; — Laokoon und seine Söhne sind gleichsam unter sich geblieben. Häufig mag es für den Künstler gerathen sein, zwischen den schwer zu vereinenden Elementen der innern Kunstwahrheit und der äussern Wahrscheinlichkeit, eine künstlerische Seisachtheia, ein gemeinsames Opfer zum Besten des Ganzen zu Stande zu bringen, zwischen zwei Extremen einen glücklichen Mittelweg einzuschlagen. In den meisten Fällen aber wird der griechische Künstler sich nirgends Raths erholt haben, als bei der nie verstummenden Symbolik. Den Hauptparthien wandte er innere Wahrheit, und, wir scheuen uns nicht, dies auszusprechen, die volle äussere Wahrheit des Körperlichen zu; alles andere ward durch symbolische Winke blos angedeutet.

Dem Bildner einer Gruppe stand noch ein drittes unfehlbares Mittel zu Gebot: die symmetrische Ordnung. Die enge Verknüpfung der griechischen Plastik mit der Architektur, die ja ganz und gar auf Symmetrie gegründet ist,

machte die symmetrische Composition in gewissen Fällen zur unerlässlichen Bedingung, und da sie zugleich den sichersten Weg eröffnet, um mehr als eine Klippe zu vermeiden, so wird man sich grosse Statuenvereine, sobald von griechischen die Rede ist, immer symmetrisch geordnet zu denken haben. Die Statuen der symmetrischen Gruppe sind auf einen idealen Boden entrückt; sie haben nichts mehr gemein mit prosaischer Wirklichkeit, oder dem Trugbild derselben. Einer neuen Ordnung der Dinge gehorchen sie, wo kein Gesetz mehr in seiner vollen Strenge gilt, als eben das der Symmetrie. Die plastischen Formen haben sich gewissermaasen zur mathematischen Formel zusammengefunden, ihre gegenseitigen Verhältnisse sind geometrisch construirt. Es kömmt nur darauf an, dass wir diese Formel zu lösen, uns in den Zauberkreis zu versetzen verstehen, und es wird uns nicht mehr irren, dass innerhalb desselben ganz andere Verhältnisse des Raumes beobachtet sind, als ausserhalb seiner Umgrenzung an der Tagesordnung waren. — Da ist dann auch für den prosaischen Beschauer kein Auseinanderfliehen der Figuren zu befahren, von mathematischer Nothwendigkeit sind sie festgebannt.

Denken wir uns die Statuen der Niobe symmetrisch geordnet, etwa nebeneinander reliefartig in einer geraden Linie aufgestellt, in der Mitte die Mutter selbst, dann ihr zur Linken und Rechten in den gehörigen Abstufungen und Gegensätzen Söhne und Töchter, so möchten Apoll und Diana, wie auf dem casalischen Relief, an den beiden Endpunkten der Linie auch ihre Stelle finden; ob aber der vaticanische Apoll? ist sehr zu bezweifeln. Denn Apollo wäre der Gruppe, um diese zu schliessen, mit dem Angesichte und dem zielenden Arme zuzuwenden, folglich gegen den Beschauer in's Profil zu stellen. Dies ist aber gerade die Seite, für welche, wie früher schon bemerkt wurde, der vaticanische Apoll am wenigsten berechnet ist. Doch würde

nicht nur unser Apollo, sondern auch jeder andere an dieser Stelle unpassend sein. Durch Apoll und Diana an den beiden Endpunkten der Gruppe, würde diese nicht sowohl geschlossen, als, wenn dieses Wort erlaubt ist, zugeklappt erscheinen. Das Ganze mit Linien umschrieben, zeigte zwei lange Parallele, von zwei kürzeren geschlossen, das einförmige Oblongum; während, beide Götter hinweggedacht, die Linien, von den gefallenen Söhnen zu denen, die verwundet niedersinken, von da zu den fliehenden Töchtern auf beiden Seiten, und endlich von diesen zur erhabenen Mutter aufsteigend, ganz einfach und natürlich die gefällige Form einer Pyramide bilden würden. — Wollen wir, um die Pyramidalform mit beiden Göttern zu vereinigen, diesen den Mittelpunkt einräumen, so suchen wir vergebens für die Niobe selbst einen würdigen Platz. Dieser muss wenigstens in der Gruppe zu Florenz die erste Stelle zugestanden werden, und zwischen Apoll und Diana dürfte eher eine Latona zu erwarten sein. — Stellt man die Statuen auf eine halbkreisförmige Linie, ein Lieblingsschema der griechischen Künstler,[10] so bleiben die Schwierigkeiten im Ganzen dieselben und eben so wenig werden wir je in der Statue unsers Apollo einen Haltpunkt finden, um von ihm aus die Construction der Gruppe zu bestimmen.

[10] So dachte die Niobiden Levezow geordnet, F. d. L. p. 32. Das Musterbild der kreisförmigen Anordnung einer Gruppe war in einem Werke des Lycius zu Olympia gegeben. *Paus.* V. 22, 2. ed. B. p. 340. Levezow l. l. p. 30. Thiersch, Epochen III. p. 78. Diese Gruppe muss von grosser Wirkung gewesen sein. In der Mitte Jupiter, ihm zur Rechten und Linken Thetis und Aurora, seine Knie umfassend: eine symmetrische Gruppe für sich; dann in chorartiger Ruhe und Stellung die Helden, Trojaner und Griechen; an den Endpunkten Memnon und Achilleus gegen einander zum Kampf anstürmend. Diese schlossen zugleich durch ihre lebendige Beziehung zu einander die Gruppe vollkommen, ohne den freien Blick nach dem Centrum derselben zu hemmen. In dem Tempel, welchen Ptolomäus Philopator dem Homer erbaute, standen die Genien der Städte um die Bildsäule des Dichters gleichfalls im Kreise geordnet. *Aelian.* var. hist. XIII. 22.

Geringeren Schwierigkeiten ist die Aufstellung der Niobiden in einem Giebelfelde unterworfen. Diese Anordnung der Gruppe hat, seitdem wir mit den Bildwerken des Parthenon und dem Schmucke anderer Tempel genauer bekannt wurden, viele Verehrer gefunden.[11] Und in der That lässt sich, wie dort die Geburt der Minerva und ihr Streit mit Neptun, auf den ersten Blick den Tempel der Jungfrau verkündete, für das Giebelfeld eines Apollotempels kein geeigneteres Thema denken, als das unglückliche Schicksal der Niobe. Ob unsere Niobiden auch an dem Tempel des Apollo Sosianus denselben Platz einnahmen, lässt sich aus Plinius nicht schliessen, bedarf aber auch keiner Untersuchung, da Skopas seine Gruppe nicht für einen Tempel in Rom bestimmt haben kann. — Vieles trifft zusammen, um die Ansicht Cockerells zu unterstützen: die Höhe der Statuen, die sich stufenweise verjüngt, wie die Vernachlässigung einzelner Theile derselben. Mehrere sind hinten am Sockel abgerundet,[12] ein Zeichen, dass sie bestimmt waren, an eine Wand gelehnt zu werden. Das Princip der Symmetrie würde auch hier das vorherrschende sein. Sehen wir uns nun aber nach einer Stelle für Apoll und Diana um, so bedarf es vorerst keines Beweises, dass diese nicht mit der übrigen Gruppe auf gleicher Linie, weder in der Mitte noch an den Endpunkten derselben stehen können. Die Mitte bleibt auch hier der Niobe vorbehalten; die beiden Seitenwinkel aber sind natürlich nur mit den schon gefallenen Söhnen oder, wie andere meinten, etwa noch mit den Ringern in Florenz auszufüllen.[13] Für die beiden Götter bleibt sonach nichts

[11] Vergl. Le statue della favola di Niobe etc. da *C. R. Cockerell*, Fir. 1818. Kunstbl. 1817. Nro. 13. Schlegel's schon angeführte Abhandlung in Oken's Isis 1817. Nro. 186. Welker's Zeitschrift I. p. 206.

[12] Ebenso ist immer eine Seite mehr als die andere ausgearbeitet. Prop. l. l. p. 87.

[13] Letzteres ist aber sehr zu bezweifeln. Schlegel p. 1494. Vergl. jedoch über diese Ringer Winkelm. VI. 1. p. 53 2. p. 95. Unausgefüllt

übrig, als der obere Winkel. Hier wären sie in Wolken, auf jeden Fall über der Erde schwebend zu denken. Der flache Hintergrund an Giebelfeldern war gewöhnlich, schon um die Figuren noch mehr zu heben, bemalt, meist wohl himmelblau, zugleich eine Andeutung des Luftraums. Hier würde sich nun der Blick des Beschauers, einmal auf ein Gebiet verwiesen, welches dem Solidum der Plastik durchaus fremd ist, vollkommen zufrieden stellen, wenn Apollo und Diana, flach gehalten, und kaum nur angedeutet, durch eine leichte Wolkengruppe halb verdeckt, den obersten Winkel füllten.[14] Eine blosse Abbreviatur der beiden Götter würde hier nicht nur genügen, sondern völlige plastische Ausführung derselben sogar störend und lächerlich sein.

Um endlich noch jener Ansicht zu gedenken, nach welcher die Niobiden in Florenz nie im eigentlichen Sinn des Wortes eine Gruppe gebildet, sondern nur vereinzelt in

dürfen natürlich die Winkel am Giebelfelde nicht bleiben. Die mathematisch umschlossene, durch das Dreieck bedingte Gruppe darf nicht willkürlich hier oder dort beginnen. Der Anfangspunkt ist durch die Construction des Dreiecks ein für die Gruppe schon gegebener. Cockerell hat die beiden Seitenwinkel mit Flussgöttern besetzt, die hier nur willkürlich angebracht sind, was z. B. bei den Flussgöttern Kladeus und Alpheus auf dem Giebelfelde des Jupitertempels zu Olympia nicht der Fall war. *Paus.* V. 10, 7. p. 313. Ein einziger todter Sohn ist überdies ein Missstand. Die Mutter als den Centralpunkt abgerechnet, verlangt jede andere Figur ihr Gegenstück. Der schon Gefallenen müssen zwei gewesen sein, und diese würden bequem die beiden Winkel füllen. Auch ist der todte Sohn bei Cockerell sehr unglücklich postirt; die Lücke, welche er bildet, unleidlich für das Auge. Ueberhaupt, so sehr man den linken Flügel bei Cockerell loben muss, so tadelhaft ist die Vertheilung der Figuren auf dem rechten. Hier ist die tanzende Erato, neben ihr der Pädagog, der mit prosaischer Tölpelhaftigkeit gerade in die empfindsame Todtenbeschauung hineinrennt; die Bewegungen weder harmonirend noch kontrastirend, die Haltung des linken Armes an der Mutter und der Tochter neben ihr (Nro. 8.) eine monotone Repetition.

[14] Welker führt in seiner Zeitschrift I. p. 592. aus Göde's Reise nach England V. 38. ein Relief an, wo Apollo und Diana in den Wolken schweben.

Nischen aufgestellt waren, so dürfte es scheinen, dass hier die eine und andere Nische für Apollo und Diana könnte bestimmt gewesen sein.[15] Ja, es käme nur darauf an, sich die Nischen in gehöriger Anzahl zu denken, um nicht nur die beiden Götter, sondern auch noch die Latona nebst Pädagogen und Ammen, Ringern und Reitern willkürlich unter jene Rotunde zu bringen, welche vielleicht die Statuen architektonisch zusammenfasste.

Gegen Ammen und Pädagogen wäre im Ganzen wenig zu erinnern; aber Apollo, der vaticanische vor allen, wird auch hier nicht nur entbehrlich, sondern sogar lästig sein. Die Mutter mit der jüngsten Tochter ist eine Gruppe für sich; der sterbende Jüngling, das fliehende Mädchen sind Statuen, deren jede an sich schon das Interesse und Mitgefühl des Beschauers erregen. Dieser von einer Statue zur andern schreitend, entdeckt bald in den Mienen der Klagenden, in den Zügen der Gefallenen die Aehnlichkeit von Bruder und Schwester; er erblickt nun auch das jüngste Mädchen, und dieses beschirmend, die erhabenste Frauengestalt; er hat die unglückliche Mutter unglücklicher Kinder gefunden. Aus seinem Homer weiss er die Quelle des Unheils, die strafenden Götter zu nennen, und eh' er noch dem Blicke der Niobe nach oben folgte, um zu forschen, ob wohl auch ein leibhaftiger Apoll an der Decke der Rotunda schwebt, werden sich in seiner Einbildungskraft alle Statuen zu einer lebendigen vollkommen geschlossenen Gruppe geordnet haben, in welcher auch der strafende Gott die ihm gebührende Stelle gefunden hat. Nun bringe man aber

[15] Prop. l. l. p. 88. „Sie standen vielleicht rings an den Seiten, oder in wenig vertieften Nischen eines grossen Saals, wo der theilnehmende Beschauer sich gleichsam in der Mitte des Trauerhauses befand, und sich umgeben sah von den Erbarmen Flehenden, Geängsteten, oder schon Todten. Der zusammentreffende Eindruck der verwandten Gestalten gibt ihnen eine höhere Kunsteinheit, als wahres Zusammenstehen." Tölken, über das Basrelief etc. p. 173. 176.

diesen in Gestalt des vaticanischen Apoll in eine der Nischen, gleichviel in welche, (die mittlere muss auch wohl hier der Niobe bleiben) und alles ist zerstört! Bei den übrigen Statuen war Bewegung und Ausdruck auf sie selbst beschränkt. Sie flehen, klagen, flüchten sich. Der belvederische Apoll dagegen handelt, bewegt sich aus sich selbst heraus: ich suche das Ziel seiner Bewegung, und finde es nicht, oder finde es doch nicht an seiner Stelle. Ich verfolge den Blick, den Pfeil des Gottes, aber er trifft nicht, wenigstens hier oder dort nicht. Ohne ihn bildeten die Niobiden kein äusserliches Ganze, aber ich vermisste diess auch nicht, entweder in das Anschauen jeder einzelnen Statue für sich vertieft, oder zufrieden mit dem Bilde der Phantasie, welches sich aus ihrer Vergleichung von selbst gestaltet. Ist aber zugleich der Gegenstand äusserlich dargestellt, welcher, seiner Bedeutung wie dem Mythus nach, alles Einzelne zu einem dramatischen Ganzen verknüpft, so fordere ich nothwendig auch ein äusserliches Ganze. Alle Ansprüche auf dieses letzte hatte nun zwar der Künstler schon durch die Vertheilung in Nischen gänzlich aufgegeben, aber eben darum auch den Apollo ausgeschlossen, weil dieser das Bedürfniss nach einer vollständigen Gruppe, nach einem äusserlichen Ganzen, nach Wahrscheinlichkeit erwecken würde. Das Bild der Phantasie, auf welche der Künstler sich berufen musste, würden Apoll und Diana zerstören, ohne dafür durch eine vollständige Wirklichkeit zu entschädigen. Das Gefühl des Beschauers bliebe immer nur das einer unaufgelösten Dissonanz. Dazu überdiess noch der Mangel an Einheit des Interesse. Die Theilnahme des Beschauers an Brüdern und Schwestern concentrirt sich in der Mutter. Den Schwestern stehe nun Diana, den Brüdern Apoll gegenüber, so postulirt die Vollständigkeit von der Mutter aus noch ein Drittes, die Latona. Zwei Mütter also mit ihren Kindern, und zwar hier eine gekränkte Mutter wie dort, jede mit gleichem Anspruch

auf ungetheiltes Mitgefühl; diese Göttin, jene göttlichen Geschlechts, diese Mitleid, jene Scheu erregend, aber beide erhaben, diese im Zürnen, wie jene im Dulden! In welchem Punkte sollen diese Parallelgefühle zur Einheit kommen? Denn auch bei den Niobiden wird unsere Aufmerksamkeit nicht mehr auf Einen Punkt, auf die Mutter geleitet, sondern von den Söhnen auf Apollo, von den Töchtern auf Dianen, und etwa von da wieder zurück, damit auch diesen kein ungetheiltes Interesse zu Statten komme. Alles dieses löst sich von selbst, wenn die Götter ausgeschlossen bleiben, und die Gruppe hat dann nicht nur negativ, sondern auch positiv gewonnen.[16]

Doch werfen wir noch einen Blick auf den vaticanischen Apollo! Es soll hier nicht wiederholt werden, was im vorigen Abschnitt gegen die Meinung erinnert wurde, dass die Stellung desselben die eines Zielenden sei. Durch eine einzige Bemerkung dürfte jeder Versuch, diese Apollostatue mit Niobiden in Verbindung zu bringen, für immer abgewiesen sein. Einmüthig erkennt man in seinen Mienen nicht nur drohenden Unmuth, sondern bei stolzem Selbstgefühl, einen gewissen frohen Triumph, der an Hohn und Verachtung streift.[17] Dürfen wir nun auch nicht erwarten, dass Apollo

[16] Der Behauptung, dass die beiden Götter auch ursprünglich fehlten, dient noch zur Stütze, dass Plinius bei Erwähnung der Gruppe der Niobe im Tempel des Apollo Sosianus, gewiss absichtlich, Apollo und Dianen nicht nennt, was er nicht unterlassen haben würde, wenn sie mitgebildet, und sonach unter den Hauptfiguren der Gruppe gewesen wären. Er spricht nur von der Niobe und ihren sterbenden Kindern. Niobem cum liberis morientibus. XXXVI. 1. 4. p. 728. ed. H. Dagegen vergisst Pausanias, wo er desselben Gegenstandes an einem Dreifusse in Athen gedenkt, nicht, Apollo und Diana ausdrücklich anzuführen. *'Απόλλων δὲ ἐν αὐτῷ (τρίποδι) καὶ Ἄρτεμις τοὺς παῖδάς εἰσιν ἀναιροῦντες τοὺς Νιόβης.* *Paus.* I. 21, 3. p. 39. Dasselbe beobachtet er bei der Beschreibung des Olympischen Jupiter von Phidias. *Νιόβης τοὺς παῖδας 'Απόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις.* V. II. 2. p. 314. ed. B.

[17] Einige nennen es das Lächeln des Zorns. Briefe über Italien, übersetzt von Georg Forster II. 14.

sein Strafgericht mit dem ruhig kalten Angesicht eines Henkers vollziehe, so wäre doch jene Miene ganz unter der Würde des Gottes, beleidigend für das ästhetische, selbst unerträglich für das menschliche Gefühl. Dem erlegten Drachen mag Apollo, wie in jener Hymne, noch ein Wort, einen Blick der Verachtung nachsenden, aber nicht der Niobe und ihren Kindern.[18] Ihn dürfte sonst die Rüge treffen, mit welcher Odysseus die Eurykleia zurechtweist, wenn sie über den blutigen Anblick der erschlagenen Freier frohlockt:

> Freue dich, Mutter, im Geist, doch enthalte dich jauchzenden Ausrufs,
> Sünde ja ist's, sich stolz erschlagener Männer zu rühmen.[19]

Was dort das jubelnde Wort, wäre hier das Lächeln des Hohns auf den Lippen eines Gottes, ja hier um so mehr. Zwar ist dem Charakter der alten Götter nicht selten eine Herbheit beigemischt, welche, so sehr sie uns verletzen mag, für den Griechen gewiss nichts weniger als anstössig war. Selbst der weise Sophokles[20] durfte der Göttin der Weisheit, der Schutzherrin jener Stadt, welche die Pflanzschule der Humanität zu sein sich rühmte,[21] die Frage in den Mund legen, ob es ein süsseres Lachen gebe, als das Hohngelächter gegen einen Feind?[22] Aber es wird nicht nöthig sein, die Bemerkung Lessings über das Lächeln des La Mettrie[23] zu Hülfe zu rufen, um einzusehen, dass es hier wirklich etwas

[18] Vergl. die schon angeführte Hymne des Homeriden. Wenn er vom Olymp herabsteigt, das Heer der Griechen zu vertilgen, gleicht er der Nacht.

[19] *Ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε, καὶ ἴσχεο, μηδ' ὀλόλυζε.*
Οὐχ ὁσίη, κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάασθαι.
Od. XXII. v. 411.

[20] Nach dem bekannten Ausspruch des delphischen Apoll: *σοφὸς Σοφοκλῆς, σοφώτερος δ' Εὐριπίδης.* *Origines*, contra Cels. 7. 6. opp. ed. Delar. I. p. 697.

[21] Vergl. *Creuzer's* orat. de civit. Athen. hum. par.

[22] *Soph.* Ajax. v. 79.

[23] *Laocoon* III. opp. in der neuen Berliner Ausgabe. II. p. 149.

anders ist, um ein Wort, das schnell verrauscht, etwas anderes um ein Lächeln des Hohns, durch Meissel und Stein verewigt. Im höchsten Grad unleidlich würde diess dem Angesicht der florentinischen Niobe gegenüber sein. Die feierliche Majestät ihres Leidens verlangt ein gleich erhabenes Zürnen in den Mienen ihres Verderbers. „Ergebung in das Verhängniss der Unsterblichen, deren Majestät sie beleidigt hatte, blickt zwar aus ihren, gen Himmel emporgerichteten Augen; aber ihre Hoheit rechtet auch wider ihren Willen mit den erzürnten Olympiern."[24] —

Was müsste ihrer Hoheit zugestanden werden, wenn sie mit höhnenden Olympiern zu rechten hätte? Vergebens wird man erinnern, dass jener Zug der Verachtung im Angesichte des Apoll zu leise abgewogen und zart gehalten sei, zu innig verschmolzen mit Ernst und Hoheit, um den erhabenen Eindruck einer göttlichen Natur zu stören. War es mehr als blosse Phantasmagorie, wenn wir aus der Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, welche das Angesicht des griechischen Gottes belebt, bald diesen, bald jenen Zug mit entschiedener Schärfe hervortreten sahen, je nachdem der Charakter der Handlung war, in welche unsere Einbildungskraft die Statue versetzte: so leuchtet ein, was aus dem Angesichte unseres Apollo sprechen muss, wenn diesem drohenden Arm gegenüber das unglückliche Schlachtopfer plastisch verwirklicht ist. Die höchste Mässigung würde der plastische Künstler selbst dann seinem Gotte haben verleihen müssen, wenn er sich die Aufgabe gestellt hätte, den Apollo zum Seitenstück jener Minerva des Sophokles zu prägen. Der Moderne mag auf dem schrankenlosen Felde seiner Kunst etwas stark auftreten dürfen, um nur gehört zu werden; der griechische Künstler steht in einem heilig stillen Tempel. Nur leise braucht er die Saiten anzuschlagen, und

[24] Der Vorredner zur Uebersetzung von Webbs Untersuchung des Schönen i. d. M. p. IX. X.

mächtig widerhallend gibt das Gewölbe den süssesten Wohllaut, oder schneidenden Missklang zurück. Wenn Bernini vielleicht dem Niobidenvertilger die Lippen zu grinsendem Hohngelächter auseinandergezogen hätte, so durfte ihn Praxiteles nur lächeln lassen, um denselben Fehler begangen zu haben, und dem Zeitgenossen des Ktesilas wäre ein nasenrümpfender Sieger, neben den sterbenden Fechter dieses Künstlers gestellt, unerträglicher gewesen, als uns vielleicht ein byzantinischer Kaiser, der seinen Fuss auf den Nacken des besiegten Barbaren setzt.

XII.

Ὀκταβιανὸς ἐπεισέρχεται πολλὰ ἀμείβων,
ὥσπερ οἱ χαμαιλέοντες χρώματα.
(Julian. Apost.)

Eine Ansicht über die Bedeutung des vaticanischen Apoll, deren wir jetzt noch mit einigen Worten gedenken wollen, setzt als entschieden voraus, dass unsere Statue im strengsten Sinne des Wortes für ein römisches Werk zu achten sei, eine Voraussetzung, welche — von allen übrigen abgesehen — auf eine Art benutzt wurde, die eine ernsthafte Prüfung der ganzen Ansicht fast unmöglich macht. Nach Miserini nämlich, welcher die neue Hypothese in einer eignen Abhandlung auseinander setzte,[1] wäre der vaticanische Apollo zu Ehren des Augustus entstanden, und eigentlich eine Darstellung dieses Kaisers selbst.

Dass August für den Sohn des Apollo gehalten wurde, dass er sich namentlich dem Apollo von Aktium, wie billig, sehr verbunden fühlte, ist bekannt. Dort erbaute er Nikopolis, erweiterte den alten Apollotempel, ordnete fünfjährige Spiele an, und gründete in Rom dem Schutzgott jener Gegend einen prachtvollen Tempel auf dem Palatinischen Hügel.

[1] Die Abhandlung erschien in den *Effemeridi litterarie di Roma* 1823. fasc. 25. Das Kunstblatt hat einen Auszug davon geliefert 1823. Nro. 20. p. 80.

Unter den Statuen, welche hier aufgestellt waren, findet sich der Apollo Palatinus oder Actius erwähnt, und eine andere Statue, in welcher Augustus selbst ad habitum et staturam Apollinis dargestellt war. Eine von diesen Statuen war, nach Miserini, wahrscheinlich ein Fernhintreffer, Erleger der Feinde des Augustus, in dem verhängnissvollen Augenblicke gedacht, wie er eben die schon fliehende Cleopatra noch mit seinen Blicken verfolgt. Von ihm soll der vaticanische Apollo eine Nachbildung sein. Auf die Errichtung der Statue glaubt Miserini aus der Stelle des Sueton schliessen zu können, wo die Weihung eines gewissen Apollo Sandaliarius erwähnt wird, indem — der vaticanische Apollo wirklich mit Sandalen bekleidet sei. Den Künstler möge der Vers 704 aus dem achten Buche von Virgils Aeneide begeistert haben; auch Properz spreche von Apoll, wie er Pfeile schiessend dem Augustus beistand.

Unser Apollo wäre demnach einmal der Sandaliarius des Sueton dann irgend ein Augustapoll auf dem Palatin, und endlich der Actius des Virgil oder des Properz.

Was den Sandaliarius betrifft, so geht aus den Worten des Sueton hervor, dass diese Statue einer bestimmten Strasse in Rom gehörte, und wahrscheinlich auch von der Strasse, wo sie aufgestellt war, ihren Namen hatte.[2] Ein vicus sandaliarius, d. i. die Schustergasse kommt wirklich vor.[3] Der mit Sandalen bekleidete Apollo müsste doch wohl Sandaliatus heissen, so gewiss die Römer zwar fabulas crepidatas aber keine crepidarias kannten. Seltsam wäre es auch, anzunehmen, dass die Strasse nach der Statue benannt worden sei. Denn stellte diese einen Augustapollo dar, so lässt sich kein vernünftiger Grund absehen, warum man der

[2] Pretiosissima deorum simulacra — vicatim dedicabat: ut Apollinem Sandaliarium etc. c. 57.

[3] *Gellius*, noct. att. XVIII. 14. 1. cf. *Reines*. synt. inscr. I. Nro. 299. p. 247.

Strasse den Namen der Augustus- oder Apollo-Strasse missgönnte, um sie dafür nach der Fussbekleidung zu benennen, welche jene so vielfach bedeutsame Statue trug.[4] Meint aber Miserini, die Statue könne nach der Strasse benannt sein, und darum doch immer einen August vorstellen: so will sich Kaiser August und Schusterapollo denn doch nicht wohl zusammenreimen, oder man müsste glauben, Augustus als Schirmer jeder Kunst und Wissenschaft, habe sich in dieser Schusterapollostatue gleichsam zum Schusterpatron aufgeworfen. Dazu passten denn freilich auch die zierlichen Sandalen des vaticanischen Apollo trefflich. Der Strassengott hatte dann zugleich die ideale Urschuhform, den Pantoffelferuer an den Beinen, und hielt damit den Nachbarn gleichsam den Leisten vor, über welchen jeder Schuh geschlagen werden müsse.

Der Apollo Actius wurde, wie Miserini selbst bemerkte, im langen Citherspielergewand, und mit der Cither gebildet. Visconti hielt deswegen eine früher so genannte Erato im vaticanischen Museum für den Palatinus oder Actius.[5] So kommt dieser Apollo noch auf Münzen des Antoninus Pius und Commodus vor. Die Diana auf Augustusmünzen ist immer die hochgeschürzte, wie sie einen Pfeil aus dem Köcher holt,[6] Apollo aber nie bewaffnet. Der Augustapollo auf dem Palatin muss gleichfalls ein Citherspielender gewesen sein. Aus Properz lässt sich dieses mit ziemlicher Gewissheit schliessen.[7] Auch stand er in der Bibliothek des pala-

[4] Auch in Metz muss ein vicus sandaliarius gewesen sein, nach einer Inschrift zu urtheilen, welche daselbst gefunden wurde. Doch heisst der vicus hier sandaliaris. *Gruter.* inscr. p. 621. Nro. 3. War diese Strasse auch nach einem Apollo benannt?

[5] *Mus. Pio-Clem.* I. pl. 22. p. 200.

[6] *Eckhel*, doctr. num. v. VI. p. 81.

[7] Hic equidem Phoebo visus mihi pulchrior ipso
Marmoreus tacita carmen hiare lyra.

II. 23. 5. Damit kann nicht die eigentliche Tempelstatue gemeint sein, von der es später heisst:

tinischen Tempels, wo ein zum Kampf bewehrter, ein pfeilschiessender Apollo nicht ganz an seinem Platz gewesen wäre; wohl aber der friedliche Musagetes, besonders wenn in ihm zugleich der Stifter jenes Musensitzes abgebildet war.[8] Pfeil und Bogen mochten allenfalls zu seinen Füssen ruhen, und das Haupt trug vielleicht den Lorbeerkranz oder die Strahlenkrone.[9] Wenigstens scheint aus Servius, der unläugbar denselben Augustapoll im Sinne hatte, hervorzugehen, dass in dieser Statue alle Attribute des Apoll zu einem Ganzen vereinigt waren.[10] Gewiss aber blieben dann die Attribute des verderbenden Gottes jenen des friedlichen untergeordnet. Der vaticanische Apollo ist nur der Bogenbewehrte, der Fernhintreffende.

Deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat.

Jene erste Statue ist wahrscheinlich der Augustapollo, den Servius erwähnt, und von welchem der Erklärer des Horaz ad epist. 1. 3. 17. sagt: Caesar sibi in bibliotheca statuam posuerat ad habitum ac staturam (al. statum) Apollinis. Die Bibliothek aber war im Porticus, oder hing doch durch diesen mit dem Tempel zusammen. Vergl. den Properz des *P. Burmann* von *L. Santen.* fortgesetzt, l. l. Doch muss eingestanden werden, dass Dichter auch von einem bewehrten Apollo auf dem Palatin sprechen. So *Silius Italicus.* Pun. XII. v. 709. ff.

Adspice, montis apex, vocitata Palatia regi
Parrhasio plena tenet et resonante pharetra,
Intenditque arcum, et pugnas meditatur Apollo.

Hier könnte an den belvederischen Apollo gedacht werden; an einen August aber gewiss nicht.

[8] Wie der kolossale Apollo Tuscanicus gebildet war (*Plin.* h. n. XXXIV. 5. 18. p. 647.) lässt sich nicht entscheiden, wahrscheinlich jedoch bewaffnet. Aber er stand an dieser Stelle nur als Kunstrarität. Sonst wären die Bibliotheken mit den Bildnissen von Gelehrten geschmückt, cf. *Plin.* epist. IV. 28. Die Säle in der alexandrinischen Bibliothek mit den Musen, wie Böttiger mehrmals äusserte, zuletzt noch in der Amalthea III. p. 453.

[9] Mit diesen beiden Insignien kommen Augustusköpfe auf Münzen und Gemmen vor.

[10] Simulacrum factum est cum Apollinis cunctis (al. conjunctis) insignibus. *Serv.* ad Virg. Eclog. IV. v. 10.

Es stimmt überhaupt weit mehr mit dem Charakter des friedliebenden[11] und die Künste des Friedens schirmenden August überein, dass er lieber für den citherspielenden und festlich bekränzten Apoll, als für den Fernhintreffer gelten wollte. Selbst spätere Künstler haben dies nicht aus den Augen verloren, und auf der berühmten Gemme, welche die Apotheose des Augustus darstellt, hält dieser, wiewohl zum thronenden Jupiter idealisirt, in der Rechten, statt des zermalmenden Blitzes, den friedlichen Augurstab als Zeichen der höchsten Gewalt.[12] Der Donnerkeil war gleichwohl ein näherliegendes Symbol; indem Augustus, wie dem Apollo Palatinus, so dem Jupiter tonans einen Tempel gegründet hatte,[13] und der Jupiter Capitolinus selbst, dessen Repräsentant der römische Imperator ist, stets diese Waffe trug. Ein Apoll-August in der Stellung eines Pfeilschiessenden wäre eben so unbegreiflich anmassend, als ein Jupiter-August, welcher den Blitz nicht auf dem Schosse ruhend trägt, sondern um ihn zermalmend niederzuschleudern, hoch in der Rechten hält. —

[11] Exercitationes campestres equorum et armorum statim post civilia bella omisit. *Suet.* Oct. c. 83. p. 108.

Bella satis cecini: citharam jam poscit Apollo
Victor, et ad placidos exuit arma choros. *Propert.*

in der Elegie, welche den palatinischen Apollo und den Sieg bei Actium feiert. *El.* IV. 6. v. 68. 69.

[12] *Eckhel*, choix de pierres gravées I. *Mill.* gal. Myth. CLXXXI. 676. Ueber die nähere Bedeutung dieses Augurstabes vergl. übrigens Thiersch, Epochen III. p. 99. Nro. 24.

[13] *Suet.* Oct. c. 29. p. 74. Unter den Alterthümern von Herculanum befindet sich ein bronçener Jupiteraugust mit dem Donnerkeil in der Rechten. Alterth. von Hercul. Murr. VI. t. 77. p. 22., aber beide Arme sind modern, wie Visconti bemerkt, *Mus. Pio-Clem.* III. p. 21. Doch konnten ausser Rom dem August Statuen errichtet worden sein. Jupiteraugusten werden von den Alten erwähnt, und Octavius hatte einst im Traume seinen Sohn gesehen cum fulmine et sceptro exuviisque Jovis. *Suet.* Oct. c. 94. p. 115. In Rom liess August dieses Traumbild gewiss nicht vollständig verwirklichen.

Auch mag August die scharfe Theaterkritik, welche seine bekannte Göttermaskerade erfahren hatte, nicht allzuschnell vergessen haben. Bei einem Gastmahle nämlich war er unter seinen als Götter und Göttinnen verkleideten Tischgenossen, als Apoll erschienen, und des andern Tags hatte das Volk laut vernehmen lassen: ja! Cäsar ist Apollo, aber der Apollo Tortor! [14] Später hätte er vielleicht an der vaticanischen Statue gelesen: „Cäsar ist Apollo, doch nicht der Friedliche dort oben auf dem Palatin, sondern der pestbringende Fernhintreffer.“ Denn wer sah es diesen seinen Pfeilen an, dass sie der fliehenden Cleopatra gelten sollten? Diese war ja längst besorgt und aufgehoben. — Und wenn es noch auf die unglückliche Cleopatra abgesehen ist [15] — wie? derselbe feine, staatskluge, vielgewandte August, der Senat und Volk so schonend zu behandeln, jeden Schein republicanischer Form so täuschend zu bewahren wusste, er sollte es einem niedrigschmeichelnden Künstler gestattet haben, ihm eine Statue zu errichten, welche mit drohender Stellung und Miene an die blutige Katastrophe von Actium, und was mit ihr zusammenhängt, erinnerte? Ja, diese Statue sollte August selbst geweiht und aufgestellt haben, und zwar nicht in einem Tempel, wo die Heiligkeit des Ortes das Herbe des Eindrucks gemildert hätte, sondern auf öffentlicher Strasse, damit ein Römer, welcher die Tage von Actium und Philippi noch nicht verschmerzt hatte, so oft er in die Schustergasse trat, wo der August-Apoll mit seinen zierlichen Sandalen stand, es recht empfindlich merke, wo der Schuh ihn drücke? An jene verhängnissvolle Schreckenszeit mahnte freilich selbst der palatinische Apoll; aber mit der Leyer in dem Arme war er zugleich das Sinnbild der lang

[14] Acclamatumque est — — — Caesarem esse plane Apollinem, sed Tortorem. *Suet.* Oct. c. 70. p. 100. Vergl. Wielands Attisches Museum I. 2. 356.

[15] Trotz dem horazischen: jacentem lenis in hostem.

ersehnten Ruhe eines zerrütteten Staates, das Sinnbild der Künste des Friedens, dieser zweiten und schönsten Frucht des Actischen Sieges. Seltsam! ein Gott mit den Attributen des Verderbens, und in der fast hochtrabenden Stellung des Verderbens soll jener August sein, der Thränen vergoss, wenn auch nur geheuchelte, als ihm der Name eines Vaters des Vaterlandes angeboten wurde,[16] der den Titel eines Herrn hartnäckig von sich wies,[17] und die Gewalt seiner Majestät stets unter milden Formen zu verbergen wusste, jener August, der alljährlich einen öffentlichen Act so tiefer Demuth beging, dass er sogar den hülfbedürftigen Bettler spielte.[18] Er müsste dort schlimm aus der Rolle gefallen sein, die er so trefflich durchgeführt zu haben, sich in den letzten Stunden seines Lebens rühmte.[19]

Auch beachte man die Stelle Suetons, wo es heisst, dass Augustus die Ehre eines Tempels in Rom hartnäckig verweigert, und alle ihm zuvor errichteten silbernen Statuen zusammengeschmolzen habe, um von der daraus gelösten Summe dem palatinischen Apollo goldene Dreifüsse zu weihen. Selbst die Tempel, welche von entlegenen Provinzen ihrem Herrscher errichtet wurden, durften ihm nur in Gemeinschaft mit der Göttin Roma geweiht sein,[20] und die Altäre, welche ihm zu Ehren in Rom aufgeführt waren, hatten nur die Bestimmung für ihn, als einen Sterblichen zu opfern und zu beten, wie ein Altar, auf welchem er selbst als Priester erscheint, deutlich genug beweist.[21] Es ist darum auch sehr zu bezweifeln, ob es mit den Worten

[16] *Suet.* Oct. c. 58. p. 93.

[17] Ut maledictum et opprobrium semper exhorruit, id. c. 53. p. 90.

[18] Ex nocturno visu etiam stipem quotannis die certo emendicabat populo cavam manum asses porrigentibus praebens. *Suet.* Oct. c. 91. p. 112.

[19] *Suet.* Oct. c. 99. p. 120.

[20] *Id.* c. 52. p. 89. *Tacit.* annal. IV. 37.

[21] Wieland zu den Episteln des Horaz II. p. 81.

des Scholiasten, dass August sich selbst eine Apollostatue errichtet habe, so ganz genau zu nehmen ist.

Gewiss war so wenig diese Statue als der Apollo Sandaliarius für einen Tempel oder sonst zu öffentlicher Verehrung bestimmt. Der vaticanische Apollo übrigens konnte in jeder Strasse von Rom aufgestellt sein, und keinem Römer, selbst nicht dem empfindlichsten Republicaner, wäre es in den Sinn gekommen, dass mit ihm eigentlich nicht Apoll, sondern Augustus gemeint sei. Denn findet sich in den Zügen unsers Apollo auch nur Eine deutliche Spur von Aehnlichkeit mit jenen des August? In vielen Porträten vergötterter Kaiser[22] ist das Ideal auf den höchst möglichen Punkt gesteigert, nie aber bis zur völligen Unkenntlichkeit.[23] Dies hiesse statt unsterblich zu todt idealisiren. Noch häufiger war der Kopf treues Porträt, und nur die übrige Gestalt der Kaiserstatue das ideale Gebilde eines Gottes; wie denn überhaupt die Kunst unter den Römern mit besonderer Vorliebe, und bis in die spätere Zeit mit glücklichem Erfolg, sich an treuen, sprechenden Porträtköpfen übte. Oft ist die Vergötterung nur durch gewisse Attribute symbolisch angedeutet, die ganze Figur aber streng ikonisch.[24] Wie wenig man geneigt war, über dem Ideale des Vergötterten die Porträtähnlickeit einzubüssen, zeigt die barbarische Sitte, vermöge der man den kürzesten Weg der Kunstvergötterung

[22] Von einem vergötterten August im eigentlichen Sinn des Wortes, einem divus Augustus, kann hier freilich nicht die Rede sein, aber doch ist ein Augustapoll ein vergötterter August.

[23] Vergl. über die Idealisirung des Porträts bei den Alten überhaupt Gurlitt, Versuch über die Büstenkunde, p. 13. Levezow bemerkt: „Ohngeachtet des erhabenen Charakters, den die ganze Körperform an sich trägt, gab man ihnen (den vergötterten Kaisern) doch individuelle Gesichtsbildung, das Porträt, in so weit zu einem gewissen Ideal veredelt, als es sich mit der nothwendigen Wiedererkennung der Person vertragen wollte;“ dessen Antinous p. 50.

[24] Ueber die Symbole der Vergötterung vergl. Levezow in der angeführten Schrift.

einschlug, indem die Statue irgend eines Gottes ihres Kopfes beraubt, und dieser mit dem des Kaisers ersetzt wurde.[25] Nun vergleiche man den belvederischen Apollo mit dem August, nach Suetons Beschreibung oder mit seinen Statuen, Büsten, Gemmen oder Münzen![26] Wahr ist es, der Kopf des Augustus hat an sich viel Edles, eine gewisse plastische Bildung, welche sich leicht einer idealen Behandlung fügen würde; aber um so weniger durfte der Künstler aus seiner Phantasie hinzusetzen, wenn ihm August nicht ganz und gar unter der Hand entschlüpfen, und an seine Stelle ein blosser Apollo treten sollte. Je mehr er hätte schmeicheln wollen, desto weniger wäre er Schmeichler gewesen. Doch konnte er immerhin ein Uebriges wagen, und eher zu viel als zu wenig thun, wenn er die Wiedererkennung des August auf irgend eine andere Art erleichtert hätte, z. B. durch den Capricorn an dem Beiwerk der Statue. In der obenerwähnten Apotheose des August fehlt dieses Zeichen nicht. Aber nichts dergleichen findet sich am vaticanischen Apollo. Köcher, Bogen und Schlange gehören so unveräusserlich bloss dem Apollo an, als dieses Haupt, diese Gestalt. Die Schlange als Zeichen des Siegs, oder gar als Anspielung auf den Traum der Mutter des August zu deuten, ist fast lächerlich. Sie gehört dem Apoll als solchem, und findet sich an einer Menge Apollostatuen, die keine Augusti sind. Warum sie nicht lieber zum Symbol der Schlange erklären, mit welcher Cleopatra sich selbst entleibte?

Unsere Statue soll ein Denkmal auf die Schlacht bei Actium sein. Wäre da das Zeichen einer Seeschlacht, z. B. das Aplustrum eines Schiffes nicht ganz an seiner Stelle, viel-

[25] *Suet.* Caligula c. 22.

[26] Auch der im Alterthume so wohl bewanderte Hr. Professor Lehne zu Mainz, der Gelegenheit hatte, den Apollo mit dem Kopfe des Augustus zu vergleichen, theilte mir brieflich die Versicherung mit, dass zwischen beiden nicht die mindeste Aehnlichkeit statt finde.

leicht sogar unentbehrlich gewesen? An keinem Monumente, welches an einen Sieg zur See erinnern soll, fehlt ein Symbol der Art. Der eigentliche Sieger bei Actium, Agrippa, ist wenigstens mit der Schiffskrone geschmückt.[27] Eine heroische Statue aus dem Palaste der Grimani in Venedig, in welcher man diesen Helden erkennen will, hat den Delphin zur Seite.[28] Zu den Füssen der Augustusstatue im Campidoglio liegt das Vordertheil eines Schiffes. Sie wird deswegen von Winkelmann in seinen alten Denkmälern der Kunst für den Sieger bei Actium,[29] in der Kunstgeschichte aber, der mehr ältlichen Züge wegen, für den Besieger des S. Pompejus erklärt.[30] An einem August-Apoll, als dem Sieger bei Actium, war das Zeichen eines Schiffes um so schicklicher anzubringen, da das Alterthum einen Apollo kannte, welcher den Seefahrern Schutz und Schirm gewährt. Es war dies der Apollo Epibaterios, welchem zuerst Diomedes für seine glückliche Errettung aus einem Sturm, zu Trözene einen Tempel weihte.[31] Epibaterios ist Apoll, der mit zu Schiffe steigt, als schirmender Lar des wandelnden Hauses dem Reisenden zur Seite steht,[32] und ganz so denkt

[27] *Vaillant*, num. imperat. Rom. I. p. 2.

[28] *Visconti*, iconogr. rom. I. t. 8. p. 292.

[29] Uebersetzt von Brun, p. 55. In dieser Stelle wird ihr übrigens von Winkelmann ein Steuerruder beigelegt, wie auch in der Wiener Ausgabe der Kunstgeschichte. S. die Anmerk. 1077. zu Winkelmann VI. 2. p. 296.

[30] Opp. VI. 1. p. 221. Visconti behauptet jedoch *Mus. Pio-Clem.* III. p. 20. not. 1., dass der Kopf ursprünglich nicht zur Statue gehörte, während sie Winkelmann bestimmt für eine der wenigen unbezweifelt ächten Augustusstatuen erklärt. Ausser ihr erkennt er nur noch eine an.

[31] *Paus.* II. 32. 2. p. 152.

[32] Beim Einsteigen in das Schiff opferte man dem Apollo Ἐμβάσιος. *Apollon.* Rhod. I. v. 359. Beim Aussteigen dem Ἐκβάσιος id. l. l. v. 966. Ueber die Fahrt selbst wacht der Ἐπιβατήριος von ἐπιβάτης, d. i. jeder, der ausser den Ruderern das Schiff noch mit besteigt, auch der Streiter zur See, der Schiffsoldat. *Thucyd.* VI. 43. ἐπιβατήριος verhält sich zu ἐπιβάτης, wie προστατήριος zu προστάτης. Dieser Apoll als Schirmer der

sich Properz, auf welchen sich Miserini gleichfalls beruft, den Apoll in jener Elegie, welche den Sieg bei Actium feiert.[33] —

Schon der Ausdruck, die Stellung des vaticanischen Apollo hätte Miserini auf den ersten Blick, von der Nichtigkeit seiner Hypothese überzeugen müssen. Winkelmann bemerkte, dass alle römische Kaiserstatuen ohne Ausnahme geschlossene Lippen haben.[34] Auf die Zwitterstatue eines Kaisergottes mag diese Regel nicht in ihrer vollen Strenge anzuwenden sein. Doch zeigen selbst die Statuen vergötterter Kaiser jenen feierlichen Charakter, jenen schwerfälligen Ernst in Miene und Geberde, der im Durchschnitt allen römischen Statuen, besonders aber jenen der Kaiser eigen ist. Der belebte Ausdruck in den Mienen des vaticanischen Apollo, dieser gehobene Schritt wäre vollends ein harter Verstoss gegen das Decorum der römischen Kaisergrandezza, und gewiss einzig in seiner Art. Nicht zu gedenken, dass diese ganze Attitüde auch schon dem Charakter des August, seinem gehaltenen, wohlberechneten Wesen aufs grellste

Seefahrer bekömmt noch dadurch nähere Beziehung zu August, dass der Wind bei Actium dem Octavian günstig war, und die Seeschlacht entscheiden half. Daher bei Virgil:

Parte alia ventis et dis Agrippa secundis.

Aen. VIII. v. 682. und das Doppelsinnige:

Et formidatus nautis aperitur Apollo.

III. v. 275. Ob aber der Epibaterius ein besonderes Attribut hatte, etwa den Delphin oder das Zeichen eines Schiffes, lässt sich nicht bestimmen. Beides konnte an der Statue des Siegers von Actium sehr füglich angebracht werden. Waren doch dem actischen Apoll nach jener Seeschlacht die Erstlinge der Schiffsspolien geweiht worden. *Strab.* VII. ed. ster. p. 120. Ueberdiess stand wirklich zu Alexandrien ein Sebastion des Cäsar Epibaterios. *Οὐδὲ γὰρ τοιοῦτόν ἐστι τέμενος οἷον τὸ λεγόμενον Σεβαστεῖον* (al. *Σεβάστιον*), *ἐπιβατηρίου Καίσαρος νεὼς ἀντικρὺ τῶν εὐορμοτάτων λιμένων μετέωρος ἵδρυται μέγιστος καὶ ἐπιφανέστατος.* *Philo.* Jud. leg. ad. Caj. ed. Turn. p. 697.

[33] Adstitit Augusti puppem super. IV. 6, 27.

[34] Opp. IV. p. 207.

widerspricht. Ein Nero in Githerspielerverzückung, ein Commodus in der Stellung eines Pugilaren oder Fechters lässt sich allenfalls denken; aber ein schreitender August, den Arm zum Schusse ausgestreckt, Triumphgefühl auf den Lippen und Unmuth auf der Stirne, ist ein Hirngespinnst.

Was endlich den Vers des Virgil betrifft, welcher den Künstler zu einer bisher noch nie gesehenen Darstellung des Augustus soll begeistert haben, so ist nicht einzusehen, was in einem Vers soll begeistern können, der nichts weiter aussagt, als dass. — der Actius Acht gab und seinen Bogen spannte.[35]

[35] Actius haec cernens arcum intendebat Apollo.

XIII.

Ars adeo latet arte sua. Miratur et haurit
Pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
(Ovid.)

Nichts war in der Archäologie, ehe Lessing auftrat, gewöhnlicher und beliebter, als zur Erklärung plastischer Werke entsprechende Dichterstellen aufzusuchen. Die ganze Methode ist heut zu Tage so verdächtigt, dass wir es kaum wagen dürften, ohne neue Vorbereitung den Dichter aufzuführen, in welchem allein der vaticanische Apollo seine Erklärung findet.

Man ist hie und da in Vergleichungen der Dichter mit Werken der bildenden Kunst allerdings zu weit gegangen. Es gab eine Zeit, wo Entartung der gesammten Archäologie in eine poetisch-prosaische Buchstaben-Interpretation zu befürchten stand. An der trefflichsten Statue schien nichts beachtenswerth, als der metrische Denkzettel, mit dem sie behängt war, und Dichterstellen wurden erst geniessbar, wenn sie mit einer Gemme oder Münze belegt werden konnten. Doch war es mehr nur die ängstliche Pedanterie, womit man gewöhnlich zu Werke ging, welche mit dem Missbrauche die Sache selbst in ein zweideutiges Licht gestellt hat. An sich betrachtet ist nicht abzusehen, was den Kunstfreund nöthigen soll, in der Plastik und Poesie zwei

durchaus heterogene Kunstsphären anzuerkennen, sobald von griechischer Plastik und griechischer Poesie die Rede ist. Beide erscheinen vielmehr, wenn wir nur jede moderne Theorie bei Seite legen, in dem engsten Verhältniss zu einander, und die Plastik namentlich ihrem eigentlichsten Wesen nach poetisch.

Die gesammte griechische Plastik ruht auf dem Grunde der Religion, und Hesiod und Homer waren es, wie Herodot berichtet, welche den Hellenen die Theogonie erschufen, den Göttern ihre Namen gaben, Ehren und Künste unter sie vertheilten, und ihre Gestalt bezeichneten.[1] Wo auch in dieser Nachricht die historische Wahrheit ende, und jene blos poetische beginne, welche so ganz eins war mit der griechischen Denkart, und jede historische Lücke mit einer glaubhaften Sage ergänzte, jeder schwankenden Sage durch eine bestimmte Individualität Gestalt und Bestand gab, — noch heut zu Tage ist die griechische Religion, wir meinen jene, welche Gemeingut des Volkes war, eine unerschöpfliche Dichtung. Ja, diese stete, nie ruhende Bewegung, in welcher alle Wesen sich wechselseitig zum Leiden und Handeln bestimmen, diese weite, reiche Welt von Wundern, welche wie von selbst aus den Grundbedingungen der Natur und des menschlichen Lebens hervorgehen, alles dies war auch ausser den homerischen Gesängen, nicht Dichtung nur, sondern ein wohlgegliedertes, in sich geschlossenes Gedicht. Will es doch beinahe scheinen, als wäre der erste Ursprung all' jener mythischen Wesen nirgend zu suchen, als in der jugendlich treibenden Fülle einer dichterischen Phantasie, in deren Schöpfungen der Mensch sich unwillkürlich einer mächtig auf das Gemüth eindringenden Natur zu erwehren suchte. Wurden diese Wundergestalten dann vielleicht für

[1] ὗτοί δέ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι, καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες, καὶ τιμάς τε καὶ τέχνας διελόντες, καὶ εἴδεα αὐτῶν σημήναντες. *Herod.* II. 53. p. 111. ed. Jung.

den dichtenden Menschen zu gewaltig, Meister ihres Meisters, und behaupteten, Scheu und Verehrung fordernd, eigenmächtig die Höhe, auf welche der Mensch sie gehoben hatte? Ein Zweck, der ausser ihnen läge, sei's auch nur ein religiös-didaktischer, ist den wenigsten abzumerken; ihr Sein ist der Grund ihres Seins. In den griechischen Dichtern scheint manchmal noch das Bewusstsein jenes urahnlichen Naturrechts aufzudämmern, in welchem der Dichter selbst der gebietende Herr der Schöpfung gewesen war. Mit dem vertraulichen Scherze einer leichten Ironie locken sie ihren Göttern das lächelnde Geständniss einer ursprünglich blos poetischen Existenz ab. Auch das gläubige Volk betrieb — übrigens unbeschadet des religiösen Ernstes, und eines festen unerschütterlichen Glaubens — seinen Götterdienst nicht selten zugleich als ein poetisches Spiel, und hatte nichts zu erinnern, wenn es denselben Dionysos, den es heute vielleicht an der Hand des Dithyrambendichters auf seinem Triumphzuge nach Indien begleitete, morgen als athenischen Buffo unter den Geisselhieben eines Aristophanes eine Art moralischen oder bürgerlichen Todes sterben sah.

Die bildende Kunst theilte im Ganzen diesen dichterischen Muthwillen nicht. Sie war und blieb stets heiliger, ernster, als die Religion, der sie diente, und wurde allein schon dadurch ihre mächtigste und sicherste Stütze. Leicht möglich, dass die ganze mythische Götterwelt, nur den Launen der Dichter und sich selbst überlassen, bei der so vielbeweglichen Phantasie der Griechen, sich bald ins Gestaltlose eines abenteuerlichen Traumes verloren, und frühzeitig sich selbst vernichtet hätte. In dem Solidum der Plastik gewann sie festen Grund und Boden; durch sie wurde der ausschweifende Geist immer wieder in die Schranken der Naturwahrheit und eines festen Maasses zurückgewiesen. Auf der andern Seite entfesselte sich aber auch die bildende Kunst in dem leichten dichterischen Schwunge des Mythus

zur schönsten Freiheit und zum heitersten Gebrauch ihrer Kräfte. Dem Künstler war in den mythischen Gestalten der Vortheil einer vollkommenen Realität, ohne den Knechtszwang eines krassen Realismus geboten. Im Angesichte jener lächelnden Götter musste er gleichsam freier athmen lernen, er musste frühzeitig zum Bewusstsein eines angebornen Rechtes seiner Kunst erwachen, und seine Thätigkeit war eben so oft eine freie Huldigung als gebotener Dienst. Ungehindert liess auch er seinen Geist durch das ganze Gebiet des Schönen und Wahren schweifen, und jede Ausbeute war eine den Göttern willkommene Gabe, und beglaubigt wie das Wort des Dichters. So war es die bildende Kunst, welche nicht blos den Fortbestand der Götterwelt sicherte, sondern auch den Kreis derselben mit einer Reihe von Bildungen bereicherte, welche sie, dem Dichter gleich, aus sich selbst geschaffen hatte. Es ist höchst merkwürdig, dass wir den grössten Theil phantastischer Gestalten, jene Centauren, Satyre, Tritonen und andere Wundergebilde, welche, nirgend in der Wirklichkeit vorhanden, nur frei erfunden werden konnten, in ihrer eigenthümlichen Organisation, viel früher aus den Werken der bildenden Kunst, als durch die Schilderungen der Dichter kennen lernen.[2] Musste dem Bildner doch eine schöpferische Kraft zu Gebot stehen, um nur vom Dichter schon Gegebenes in die Sphäre der Plastik überzutragen. Wie sollte Minerva zur Statue des Phidias werden, wenn sie nicht zum zweitenmale vollgerüstet in der Werkstätte des Gedankens geboren ward? Wie sollte eine Gestalt zu Stande kommen, in deren Bildung vollständig der epische Charakter einer Göttin niedergelegt ist, welche hier die Reihen der Männer durchbricht, dort den Knoten eines Gewebes schürzt, oder durch weisen Rath das Schicksal ihres Lieblings wendet? Denn alles dies sind

[2] Diess hat Voss bei mehreren dieser Gebilde in den mythologischen Briefen unwidersprechlich dargethan.

Eigenschaften, welche nicht in irgend einem abstracten Begriffe, in einer mühselig zusammengetragenen Allegorie, sondern nur in der eigenthümlichsten Organisation eines Individuums ihren gemeinsamen Mittelpunkt finden. Daher denn auch jene Sagen, welche dem sinnenden Künstler das Urbild seines Werkes plötzlich, in einem Momente höherer Weihe vor die Seele treten lassen:[3] — Sagen, in welchen wir den Griechen in Widerspruch mit sich selbst, mit jenem ihm ganz eigenen Streben nach Naturwahrheit erblicken müssten, wenn uns nicht der Anblick seiner Werke lehrte, dass er jene überirdischen Gottbilder so gut wie die aussernatürlichen Centauren, durch innere poetische Wahrheit, mit den Gesetzen des Möglichen und Naturgemässen auszusöhnen wusste.[4] Der vaticanische Apollo selbst war ein Beleg dafür.

Doch wir haben schon früher eine Seite berührt, in welcher die griechische Plastik sich noch viel deutlicher als eine poetische ausspricht. Wir meinen die stete Richtung der künstlerischen Thätigkeit nach Leben und Beseelung, eine Richtung, welche wir von dem ersten fabelhaften Kunstbeginn an bis zum letzten Gipfel der Vollendung ununterbrochen eingehalten sahen. Schon die ältesten Götterstatuen äusserten in Stellung und Bewegung die Thätigkeit eines sinnlichen Lebens. Bald dämmerte im Angesichte das Lächeln wohlwollender Gesinnung. Im Laufe der Zeit entfaltet sich

[3] Die Sage von Phidias wurde schon früher angeführt. Nec vero ille artifex (Phidias), quum faceret Jovis formam, aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manus dirigebat. *Cicero*, orator. c. 2. Onatas bildete die für die Phigalier bestimmte Ceres grösstentheils: *ὡς λέγεται κατὰ ὀνειρατων ὄψιν.* *Paus.* VIII. 42. 7. p. 545. und so hiess es von Parrhasius, dass er den Herkules gemalt, qualem saepe in quiete vidisset. *Plin.* h. n. XXXV. f. 36. p. 694. cf. *Sillig*, catal. artif. p. 321. 22.

[4] Die Centauren sind streng genommen sogar widernatürlich. Lessings Fragmente zum Laocoon, p. 59.

die Statue zur vielseitigsten Beweglichkeit; zur Anstrengung des Kampfes, zum gefälligen Schwung des Tanzes strecken und beugen sich die Glieder; das Angesicht wird ein Spiegel für Alles, was das menschliche Herz bewegt, und die schroffe Idealität der Form erweicht zu schöner menschlicher Natur.

Wir hörten aber auch von einem gewissen Maasse des Ausdruckes, von einer vielseitigen Entwickelung des Mienenspiels, von Mannichfaltigkeit in der Lage der Glieder, von einer Wahl des fruchtbarsten Momentes bei der Darstellung handelnder Gestalten. Die Theorie der Modernen hat, besonders im letzten Punkte, wie gleichfalls angedeutet wurde, nur eine Accommodation an das Fassungsvermögen des Beschauers zu erkennen. Allein der Grieche sah wirklich nur in dem engsten Verhältnisse der Statue zum Beschauer die Möglichkeit vor sich, in dem plastischen Kunstwerke, als einem beseelten, den Gott einer poetischen Religion wieder zu erkennen, und seiner bleibenden Gegenwart froh zu werden.

Homerische Gebilde in ihrer ganzen Herrlichkeit und Naturwahrheit vor das leibliche Auge hinzustellen, wie sie dem geistigen des Dichters vorgeschwebt hatten, sie dem Menschen in unmittelbare Nähe zu rücken, war die erste und höchste Aufgabe der griechischen Kunst. Wie aber? das Medium dieser Versinnlichung ein unorganischer Stoff, Marmor und Erz! War dieses Material mit den unausweichlichen Schranken, welche durch dasselbe gesetzt sind, nicht der absolute Tod der poetischen Idee? Die epische Bewegung der mythischen Erscheinungen, das geflügelte Dichterwort, in welchem sie lebten und webten, erstarrt in der Statue an der ewig ruhenden Form des Räumlichen. Nicht nur das Unendliche der Idee scheint aufgehoben in dem engen Maasse einer sinnlichen Umgränzung, eines einzigen Momentes; selbst die Naturwahrheit, und mit ihr die Glaubhaftigkeit des homerischen Gebildes musste in einer körperlichen,

handgreiflichen Wirklichkeit untergehen. Aus der dämmernden Ferne der Dichtung ist die Idee des Gottes in die Gegenwart der Alltäglichkeit herabgesunken. Es ist nicht mehr ein luftiges überschwängliches Bild; es ist eine Sache, und doch nicht diese selbst, sondern unregsame Ruhe für das Auge, für die tastende Hand nur die Kälte und Härte eines unorganischen Stoffes. Der poetische Traum der homerischen Götterwelt hat die sinnliche Wahrheit des Wirklichen gewonnen, aber eben dadurch sein Bestes eingebüsst, — die glückliche Wahrheit des täuschenden Traumes, und die Statue ist und bleibt der Marmorsarkophag, in welchem ein gestorbener Gott ruht.

Was konnte jenes Princip des Lebens anders sein? als — anfangs der Wahn, das Idol reell zu beleben, späterhin die Sehnsucht, das Bild des Gottes in das heimische Gebiet der Dichtung zurückgespielt zu sehen. Um sie im schönsten Sinne und für immer gewonnen zu haben, musste die sinnliche Gegenwart des Göttlichen wieder aufgegeben werden.

Dass jene Sehnsucht wirklich gestillt ward, haben uns die alten Schilderungen plastischer Werke, die griechischen Epigramme, welche sich mit Gegenständen der Kunst befassen, längst gelehrt. In ihnen ist jede Spur eines Zwiespaltes verschwunden. Sie scheinen durchaus nur von dem Wohlbehagen eines früher vermissten, nun erreichten Besitzes, von der Freudigkeit eines Lebens eingehaucht zu sein, welches sich in der Kunst als ein zweites verdoppeltes Leben fühlt. Wenn man das alte Tempelidol als ein wirklich empfindendes bekränzt und gekleidet hatte, so erscheint das Kunstgebilde nun als der ideelle Gegenstand jeder menschlichgeselligen Empfindung, des frohen oder schmerzlichen Mitgefühls, der ernsten Betrachtung, oder eines bis zum Muthwillen vertraulichen Spieles. — Auch kennen wir ja schon die Kraft, durch deren Vermittelung der Widerspruch der Idee und des Stoffes gehoben, und das

Lebensprincip in der Statue vollendet ward. Ob der streng sondernde Kunstphilosoph sie als Phantasie bezeichnen, oder im Gegentheil diesem Seelenvermögen jedes Einmischen in den Kreis der bildenden Kunst verwehren würde, liegt ausser unserm Felde. Genug der erwärmende Strahl, welcher den innersten Lebenskeim zur duftenden Blume aufschloss, kam der Statue von Aussen zu. In jenem capitolinischen Relief[5] ruht das Thongebilde des ersten Menschen vollendet auf dem Schoosse seines Schöpfers; — die belebende Psyche aber wird erst von Minerven gebracht. — Dieselbe dichtende Kraft, welche die Idee der Götter zuerst in's geistige Dasein gerufen, im Bildner dann sie zur sinnlichen Erscheinung geführt hatte, sie musste sich im Beschauer zum drittenmale thätig erweisen, um das plastische Bild wieder in den lebendigen Urquell der Dichtung zu tauchen. Sie verwandelte das Sein des Räumlichen in das Werden der Zeit, die Ruhe in Bewegung, schuf die tastbare Körperlichkeit zur Seele und Empfindung um, und führte den Gott aus dem engen Gefässe sinnlicher Umgrenzung zur Unendlichkeit der Idee zurück. Nun erst lebte das Bild; aber es war ein Leben in der Einbildung. Es war kein auf sich selbst beruhendes, in sich selbst geschlossenes Leben, sondern dichterische Bewegung in der Seele des Beschauers. Aus einem blos Sinnlichen war das plastische Bild in dem geistigsinnlichen Medium der Poesie, ein Sinnlichgeistiges geworden.

Winkelmann ist als derjenige anerkannt, welcher das Wesen der griechischen Kunst nicht nur zuerst in seiner ganzen Tiefe ermessen hat, sondern auch in der Form seiner Schriften den Geist derselben darstellend wiederzugeben verstand, er selbst ein bildender Künstler, oder, wie Herder sich ausdrückt, der Künstler, der gebildet hat, während Lessing in seinem Laocoon als schaffender Poet sich erwiesen

[5] Es stellt die Geschichte des Prometheus vor, und wurde schon früher angeführt. Vergl. indessen noch einmal *Millin*, gal. myth. XCIII. 383.

habe.[6] Goethe will sogar in den Studien Winkelmanns eine Abneigung gegen Poesie bemerkt haben; „aber desto erfreulicher ist es, fährt Goethe fort, wenn Winkelmann als Poet auftritt, und zwar als ein tüchtiger, unverkennbarer in seinen Beschreibungen der Statuen, so beinahe durchaus in seinen späteren Schriften.“[7] Es hat nicht an Männern gefehlt, welche diese Seite Winkelmanns mit minder günstigem Auge betrachteten. Und freilich haben die begeisterten Beschreibungen desselben eine Menge enthusiastischer Schilderungen veranlasst, welche oft nur freien musikalischen Phantasien über ein willkürlich aufgegriffenes Thema gleichen. Eine Kunstkritik, wie sie Lichtenberg nur der Coeurdame schenkte,[8] durch alle 32 Karten durchgeführt, gehörte vielleicht noch immer mit unter die Bedürfnisse der Zeit. Allein, wo es nicht der Lügengeist der Affectation war, welcher sich der Sprache der Begeisterung anmasste, liegt allen jenen dichterischen Diatriben nicht blos etwas an sich Wahres zum Grunde. Sie sind recht eigentlich auf das Wesen der griechischen Kunst, und den Geist ihrer Beschauung basirt. Jene Schilderungen des Torso im Belvedere, des Apollo und Laocoon sind für Winkelmann das vollgültigste Zeugniss, dass ihn die Natur zum Dollmetscher der griechischen Kunst berufen hatte, ihn, der nicht weniger Dichter als Bildner war. Gegen den Vorwurf, einer blos manirirten, rein modernen Kunstbeschauung anzugehören, ist die poetische Beschreibung plastischer Werke durch klassische Autoritäten selbst buchstäblich zu schützen. Bleiben die beiden Philostrate und Kallistratus bei Seite gestellt, — wiewohl diesen Sophisten bei aller Uebertreibung, bei allem Pomp erkünstelter Gefühle nicht die Erfindung einer ganz neuen Art, die

[6] Herder, Kritische Wälder I. opp. XX. p. 9.
[7] Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert, p. 426. 27.
[8] Lichtenbergs Ideen, Maximen etc., herausgegeben von Jördens, p. 106.

Werke der bildenden Kunst in sich aufzunehmen, beizumessen ist, — der nüchterne Plinius erzählt uns, dass in dem Paris des Euphranor alles zugleich zu erkennen war, der Schiedsrichter von Göttinnen, der Liebhaber der Helena, und doch auch wieder der Erleger des Achill:[9] — offenbar das dürftige Excerpt aus der poetischen Beschreibung irgend eines Griechen, welche sich von Mund zu Mund verbreitet, und für das Werk des Euphranor dieselbe Autorität erhalten hatte, wie für den vaticanischen Apoll der Hymnus unsers Winkelmann. Noch viel auffallender klingt bei demselben Plinius die Schilderung eines Gemäldes, des Demos von Parrhasius, in welchem dieser Maler, wie berichtet wird, die widersprechendsten Eigenschaften des atheniensischen Volkes, Wankelmuth, Leidenschaftlichkeit, Sanftmuth und Härte, Knechtsinn und Tapferkeit, und was sonst noch zu dieser Gallerie gehört, auszudrücken wusste.[10] Man hat um dieses anscheinende Wunder der Kunst natürlich zu erklären, zu den verschiedenartigsten Mitteln seine Zuflucht genommen.[11] Es ist aber bei diesem Gemälde eben so wenig an blose Symbole zu denken, deren hier eine Unzahl, wie in einer Trödelbude, hätte gehäuft werden müssen, als an Wielands erzmoderne Gruppen.[12] Wenn etwas wirklich

[9] Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, judex dearum, amator Helenae, et tamen Achillis interfector. *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 655.

[10] Pinxit demon Atheniensium, argumento quoque ingenioso. Volebat namque varium, iracundum, injustum, inconstantem: eundem exorabilem, clementem, misericordem, excelsum, gloriosum, humilem, ferocem, fugacemque, et omnia pariter ostendere. *Plin.* h. n. XXXV. s. 36. p. 693. Man übersehe nicht, dass sich alle diese Eigenschaften auf zwei Hauptgegensätze, etwa ferox und clemens, und ihre Mischung (varium) zurückführen lassen.

[11] Eine Uebersicht derselben im Kunstblatt 1820. Nro. 11.

[12] Wielands Aristipp. I. 30. opp. XXXVI. p. 249. Leipz. Ausgabe. Ein antiker Künstler würde gewiss eine so zahlreiche und bedeutsame Gruppe mit allegorischen Figuren untermengt haben. — An eine Gruppe,

räthselhaft in der excentrischen Schilderung bleibt, so besteht dieses nur darin, dass sie einem Gemälde, und nicht einem plastischen Werke entnommen ist. Unstreitig war dieser Demos eine einzige Figur, welche zwar schwerlich alles mit dem Finger nachweisbar, dem Auge des Beschauers blosstellte, was dieser zu sehen glaubte, gewiss aber auch nicht weniger, als nöthig war, um ihn alles glauben zu machen.[13] Die Krone des Baumes hatte sich erst in der Einbildungskraft des Beschauers so vielfach verästet und so üppig ausgebreitet; doch die Wurzeln hafteten im Grund und Boden des Kunstwerkes.

Von der Hand des Lysippus hatte man ein kleines Bild des Herkules Epitrapezius, bestimmt auf die Tafel trinklustiger Gäste gestellt zu werden. Eine poetische Beschreibung desselben findet sich bei Statius. Kaum von der Höhe eines Fusses, klein anzuschauen, wurde das Bild als gross empfunden, und in dieser Empfindung war es Herkules; es war, wie Statius singt, die Brust, an welcher der Verwüster von Nemea zerdrückt ward; es waren die Arme, welche die todbringende Keule trugen, und die Ruder der Argo zerbrachen. Eine so mächtige Täuschung der Bildung war im kleinsten Raum enthalten; und während das Bild des unermüdeten Ringers in irdische Kolossalgrösse heranwuchs, verklärte es sich in der heitern Miene des Angesichts zu jenem

welche das attische Volk in charakteristischer Wirklichkeit repräsentirte, an ein Charakterstück kann man dagegen bei einem Gemälde des Aristolaus denken. Von Plinius wird es angeführt als: *imago* Atticae plebis. h. n. XXXV. s. 40. p. 706. Der Demos war einzelne Figur, so gut, wie die Statue des attischen Demos von Leochares. *Pausan.* I. 1. 3. p. 4. oder der Demos mit der Demokratie und dem Theseus auf einem Gemälde in einer Stoa des Keramikus id. I. 3. 3. p. 7. oder die Statue von Lyson 5. p. 9. oder der Koloss des Spartiaten-Demos id. III. 11. 10. p. 188.

[13] Von Timanthes heisst es: in omnibus ejus operibus intelligitur plus semper, quam pingitur, et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est. *Plin.* h. n. XXXV. s. 36. p. 692.

Halbgott, der aus der ötäischen Asche zu den Sternen emporgehoben, zum ersten Male den himmlischen Nektar kostet.[14] In dämmernde Nebelferne war das rein Sinnliche des Bildes entrückt, und wurde von da als ein grosses Phantasiegebilde reflektirt, das nun auch die sachliche Form in einem ganz andern, doch ihrem wahren Lichte, erscheinen liess. Es war für den Beschauer dieser Herkules — aus Erz, und doch wieder Herkules selbst; das enge Gefäss eines Bildchens mit unendlichem Gehalt; es war ein Hier und eine Ferne, in einem und demselben Momente ein stetes Dasein und Entweichen. Die früher angeführten Wunder der wunderthätigen Tempelstatue hatten sich in diesen Bildern wiederholt. Aber das materielle Leben des Idols war nun zum ideellen verklärt, die dämonische Kraft zur poetischen Wirkung, jene grob sinnliche Bewegung und Empfindung zur metaphorischen des Kunstwerkes geadelt.

Was den Paris des Euphranor betrifft, so braucht man sich nur zurückzurufen, was früher über die Mannichfaltigkeit der Charakterbildung und des Ausdrucks beigebracht worden ist. Jene harmonische Verschmelzung feiner Gegensätze war ja an sich der verschiedenartigsten Mischung fähig;

[14] — — — Deus ille Deus, seseque videndum
Indulsit Lysippe tibi; parvusque videri,
Sentirique ingens; et cum mirabilis intra
Stet mensura pedem, tamen exclamare libebit:
(Si visus per membra feras) hoc pectore pressus
Vastator Nemees: haec exitiale ferebant
Robur, et Argoos frangebant brachia remos.
Hoc spatio, tam magna, brevi, mendacia formae!
Quis modus in dextra, quanta experientia docti
Artificis curis, pariter gestamina mensae
Fingere, et ingentes animo versare colossos? — —
Qualis et Oetaeis emissus in astra favillis
Nectar adhuc torva laetus Junone bibebat.
Sic mitis vultus, veluti de pectore gaudens
Hortetur mensas. — *Stat.* sylv. IV. 6. v. 36. ff. 53. ff.

es waren in ihr die Exponenten einer unendlichen Reihe gegeben, und das schwebende Gleichgewicht, in welchem Kraft und Gegenkräfte gegeneinander gehalten waren, wiegte die Einbildungskraft des Beschauers wie ein gleichmässiger, nie ruhender Wogenschlag in stete schwankende Bewegung. Es kam zu einer Art von träumerischer Illusion, in welcher der Beschauer bald dies bald jenes in ein volleres Licht erhebend, einen Scenen-Wechsel von Gedanken und Empfindungen glaubte belauschen, und in's Unendliche verfolgen zu können. Lag nicht auch unter der Schneedecke jenes ruhigen Jupiterkopfes eine tiefe unendliche Fülle verborgen? — vorerst nur noch eine geschlossene Knospe, bis in der Dauer des Beschauens, in der steigenden Wärme der Einbildungskraft, die Hülle durchbrochen ward, und nun eine ganze Welt, in welcher selbst die Thaten und Schicksale des Gottes ihre Stelle finden, dem staunenden Blicke aufgeht. Wir verlassen die Büste, und in unserer Seele ist ein ganz anderes Bild des Jupiters zurückgeblieben, als wir auf den ersten Blick zu erkennen im Stande waren. So wird das Werk eines Dichters im Werden desselben genossen und begriffen; es wirkt als Gestaltung, nicht als Gestalt, nicht als einzelner in sich geschlossener Moment eines Ruhenden, sondern als bewegte Reihenfolge von Momenten. Und wie die Einbildungskraft des Hörers nur dadurch zum Vollgenuss des poetischen Werkes gelanget, dass sie selbstthätig mitwirkend die Bilderreihe in ein Bild, die successive Entwicklung des Gedichtes unaufhörlich in die Summe einer Totalanschauung, eines einzigen ruhenden Momentes zusammenfasst, die vorüberfliehenden luftigen Bilder zur Körperlichkeit verdichtet: so hatte der plastische Beschauer den umgekehrten Weg eingeschlagen; er hatte die ruhende Umgrenzung, das äusserliche Sein zur Bewegung des Bildes fortgeführt, im blossen Werke ein energisches successives Leben geweckt, um endlich alles in dem Sein, dem Bleibenden

der Statue als ihr vollendetes Wesen, ihren geistigen Vollgehalt concentrirt zu finden.

Von den Ringern des Cephissodotus sagten die Alten, dass sie ihre Finger eher in Fleisch als in Marmor einzudrücken schienen.[15] An diesem Werke wurde demnach nicht blos in Form, Verlauf, Verkürzung der Muskeln, die Treue der Naturnachahmung bewundert; der Marmor hatte für den griechischen Beschauer sogar die nachgiebige elastische Textur des menschlichen Organismus angenommen, auch dies nur, wie sich von selbst versteht, in der Einbildungskraft. Aber ohne dass die Einbildungskraft den Muskel zur Lebenszuckung reizte, waren auch diese Ringer nur Marmor, war auch der Ilissus des Phidias nur Stein, zu Menschen-ähnlicher Gestalt gemeisselt.[16] Höchstens wäre der Beschauer zu einer Vergleichung dieser nachgemachten Gestalt mit einem wirklichen Ilissus-artigen Menschen veranlasst worden; und je schwieriger vielleicht dieser aufzufinden war, desto mehr wäre das Kunstwerk in Marmorhärte erstarrt, ja zur Unnatur herabgesunken. Kunst und Wirklichkeit hätten immer nur den frostigen Genuss der Comparatio, dieser prosaisch-poetischen Rede-Figur gewährt, und beide, Sache und Bild, hätten Verstand und Erfahrung mit einem nüchternen: „So, wie wenn“ und dem nöthigen: „Also“ zwar logisch, aber nicht ästhetisch verknüpft. Jener Marmor war sanft nachgebendes Fleisch, wie es von der Anadyomene des Apelles heisst, dass man Blut sah, wo kein Blut, und einen Körper, wo kein Körper

[15] Symplegma, signum nobile, digitis corpori verius, quam marmori impressis. *Plin.* h. n. XXXVI. s. 4. p. 727.

[16] Daher spielen die Alten so gerne mit dem Gegensatz des scheinbaren Lebens in Statuen und Gemälden, und ihrer wirklichen Leblosigkeit. Jenen begeisterten Schilderungen von lebenathmenden Bildern stehen entgegen die sprüchwörtlichen Redensarten, wie τῶν ἀνδριάντων ἀκινητότερον bei Lucian opp. V. p. 134., statua taciturnior bei *Horat.* ep. II. 2. 83. Nicht anders die pictura inanis bei *Virg.* Aen. I. v. 464.

war;[17] er war elastischer Muskel, wie das Gewand der farnesischen Flora ein klar durchsichtiger Nebelstoff. Sei daher immerhin die Statue in den Augen der Modernen ein Kunstwerk, welches „weniger Seele als Gestalt“ mehr begriffen als empfunden sein will! — Selbst von der Darstellung des blos animalischen Lebens, der reinen Körperlichkeit, erwartete der Grieche Täuschung: freilich keine grobe Sinnentäuschung, Sinnenbetrug, wohl aber die volle poetische Illusion, in welcher die Wahrheit des Sachlichen, die Wirklichkeit der Natur, zum blossen Schein, der Schein dagegen zur ideellen Wahrheit geworden war.

Noch deutlicher zeigt sich der Dichtungs-Process, durch welchen das plastische Kunstwerk der Griechen erst zu seiner vollen Bedeutung gelangte, in den schon früher angeführten Beispielen, in welchen das Gefühl des Beschauers im eigentlichsten Sinn des Wortes ein sympathetisches war. Der Beschauer, welcher die Wunde des Philoktet selbst zu empfinden glaubte, welcher den letzten Lebensodem des sterbenden Fechters belauschte, war in diesem Momente Dichter gewesen. Ohne Beihülfe seiner Einbildungskraft würde er gar nichts empfunden haben; dieser Philoktet wäre für ihn eben so wenig ein leidender Philoktet gewesen, als die Muskeln jener Ringer aufgehört hätten, Stein zu sein. Sinnenbetrug hatte auch ihn nicht berückt, keine prosaische Verwechslung der Statue mit einem wirklichen Philoktet, einem wirklich Sterbenden. Denn der Schmerz wäre zur Quälerei der Wirklichkeit geworden, und hätte das Kunstwerk nicht blos als solches aufgehoben, sondern in einen Gegenstand des Widerwillens verkehrt. Der Beschauer empfand den Schmerz des Philoktet, seinen Schmerz der

[17] Dicemus ergo idem, quod in Venere Coa: corpus illud non est, sed simile corpori, nec ille fusus et candore mixtus rubor, sanguis est, sed quaedam sanguinis similitudo. *Cicero*, de nat. Deor. I. 27. ed. Cr. p. 119.

Seele und des Körpers, wie ihn Pythagoras der Bildner, wie ihn Sophokles der Dichter musste empfunden haben, als die Idee eines leidenden Philoktet in ihrem Gemüth aufging, ihr ganzes Wesen erfüllte, und den Dichter wie den Bildner selbst zu einem Gedanken-Philoktet, zur lebendigen Idee ihres Werkes umschuf. Dasselbe gilt denn von allen Kunstwerken, welche tieferschütternde oder schreckliche Gegenstände darstellten, wie vom rasenden Athamas des Aristonidas und der sterbenden Jokaste des Silanion.[18]

Ein antikes Beispiel unserer Tage! — Schon früher gedachten wir einer jungen Römerin, welche der vaticanische Apollo zu einer seltsamen Leidenschaft soll begeistert haben. Es dürfte nicht der Mühe lohnen, diesen Roman psychologisch zu beleuchten, oder wohl gar den Thatbestand historisch-kritisch herzustellen. Die Erzählung als wahr angenommen — denn es ist wenigstens kein innerer Grund vorhanden, das Factum zu bezweifeln — so hatte die junge Schwärmerin nichts weniger als romantisch-modern, sondern ächt antik empfunden, und zugleich, ohne es zu wissen, einen factischen Beweis für den unverfälscht griechischen Geist unsrer Statue abgelegt. Sie hatte die Statue mit derselben Lebhaftigkeit des Gefühls erfasst, wie der Grieche die des leidenden Philoktet, und die Statue selbst muss die

[18] *Plin.* XXXIV. s. 40. p. 666. *Τὸν Ἀριστοφῶντος Φιλοκτήτην καὶ τὴν Σιλανίωνος Ἰοκάστην, ὁμοίως φθίνουσι καὶ ἀποθνήσκουσι πεποιημένους ὁρῶντες χαίρομεν.* *Plut.* de aud. poet. opp. ed. t. II. p. 18. c. cf. *Facius*, ex Plut. exc. p. 50. 52. Diese Stellen des Plutarch sind der schlagendste Beweis dafür, dass auch das Schreckliche nicht ausser dem Kreise der bildenden Kunst lag. War in jenem Philoktet nicht alle Herbheit eines schweren Leidens, in der Jokaste nicht das Schaudervolle des Todes ausgedrückt, sondern beides nach Grundsätzen moderner Theorien gemildert, verschönert, so hat die ganze Bemerkung des Plutarch (cf. sympos. V. opp. II. p. 673. D. 674.) mit ihren Folgerungen keinen Sinn. Die Frage ist: warum hebt die Kunst als solche (*μίμησις*), ohne Rücksicht auf das Wie der Behandlung, das Verletzende der Wirklichkeit auf? Die alte und bis in die neuesten Zeiten so vielbesprochene Frage.

Fähigkeit einer eben so poetischen Wirkung in sich schliessen, wie der sterbende Fechter des Ktesilas. Würde das Mädchen den vaticanischen Apollo irgend einmal mit einem wirklichen, reizenden Jünglinge verwechselt haben, und hätte ihre Liebe in diesem Momente der Sinnenberückung sich entzündet; so bedurfte es keines zweiten Besuches, um in ihrem fabelhaften Liebling nur Stein und nichts als Stein zu erkennen, einen Marmorjüngling, der um so mehr zu Marmor ward, je wahrhaftiger er Fleisch und Blut zu sein geschienen hatte. Sie liebte das Bild, die Poesie der Statue, wie jede reinere Liebe in so fern poetisch ist, als sie im Gegenstande das geistige Bild desselben liebt, oder ein vielleicht willkührlich selbstgeschaffenes Bild zu ihrem Gegenstand erhebt, die Poesie plastisch verkörpert, oder die plastische Verkörperung in Poesie verklärt. Sie liebte die unendliche Idee der Statue, welche weit über allen sinnlichen Besitz erhaben, als das Gebilde einer höhern Welt sich offenbarte, während die Magie der sinnlichen Gegenwart ihr Gemüth immer wieder zur Sache, zur Statue zurückzog.[19]

Es wäre schön, wenn die äussere Wahrheit dieser Erzählung eben so verbürgt wäre, als es ihre innere ist. Sie

[19] Es ist vielleicht gerade hier nicht der schicklichste Ort, auf ähnliche und nur durch ihre Unsauberkeit wesentlich verschiedene Liebesgeschichten der Alten hinzuweisen. Indessen schlage man immerhin Lucian's amores nach, und denke nur die Schändlichkeit einer entarteten Zeit hinweg! Was selbst dieser Entweihung des Kunstwerks zum Grunde liegt, ist doch nur die Gluth der griechischen Einbildungskraft, das Entzücken an der lebendigen Schönheit des plastischen Bildes. Von den Beschauern der knidischen Venus heisst es: *ἐμμανές τι καὶ παράφορον ἐμβοήσας, — ὁ Χαρικλῆς ὑπὸ τοῦ σφόδρα θάμβους ὀλίγου δεῖν ἐπεπήγει, τακερόν τι καὶ ῥέον ἐν τοῖς ὄμμασι πάθος ἀνυγραίνων.* *Lucian.* opp. ed. Schm. V. p. 59. 60. 62. So heisst es denn auch schon bei dem alten ehrlichen Sandrart von der Statue des vaticanischen Apollo: Oculi, supercilia, frons, vultus, denique totus hic in amorem contuentes impellit. Sculpturae veteris admiranda. Nro. 1680. p. 13. Das abenteuerliche Begebniss, welches zum Beweise erzählt wird, mag man bei Sandrart selbst nachlesen.

wäre dann bis zu den Blumenkränzen, welche das Mädchen wiederholt ihrem Lieblinge zum Opfer brachte, ein lebendiges Nachbild alles dessen, was die Statue dem griechischen Beschauer und dieser der Statue gewesen ist. Mit ähnlichen Gefühlen stand ja wohl auch der opfernde Grieche vor dem Bilde seines Gottes, und seine Handlung war äusserlich zwar nur ein Act des herkömmlichen Ritus, ein wirkliches, sinnliches Opfer für den sinnlich geglaubten Gott, zugleich aber ein innerlicher sinnbildlicher Act, eine poetische Bewegung von der Wirklichkeit der Götterstatue zu ihrer Idee. Mit der Veredlung des Idoles zum Kunstwerk adelte sich natürlich auch der Tempeldienst mehr und mehr zu einer poetischen Handlung empor.[20] Die Pallas von Velletri schien sich, wie wir sahen, aus dem ideellen Kreise des Kunstwerkes herauszubewegen, und gewiss wurden noch in den späteren Epochen der höchsten Kunstvollendung Götterstatuen gefertigt, welche mit Opferschalen, Kränzen und Victorienbildern in eine blos realistische Bedeutung, in das Gebiet der Wirklichkeit übergingen. Aber hier von einer andächtigen Menge gefasst, welche selbst in ihrer Wirklichkeit ein poetisches, ja plastisch poetisches Bild darstellte, und angeregt von der Statue die sie dichterisch beseelte, verlor sich das Gottbild nie in die reine Wirklichkeit, sondern trat immer wieder in die ideelle Welt der Dichtung zurück. In den meisten griechischen Statuen spricht sich in Stellung und Geberde ein Hinneigen gegen den Beschauer, ein sanftes Anschmiegen an die Wirklichkeit aus. Um zu empfangen, und die willig gebotene Gabe im höhern Sinn zurückzugeben, stellen sie sich dem Auge dar. Mit freundlich niedergesenktem

[20] Höchst bezeichnend ist es, dass die Griechen ihre Götter nur in Statuen, nicht in Gemälden verehrten. Für die roheste Art der Verehrung war das Gemälde nicht körperlich genug, für die spätere poetische zu sehr blos sinnlich täuschend. In der Statue ist die höchste unmittelbare Wirklichkeit mit der geistigsten Unwirklichkeit vereinigt.

Haupte zeigen die Meisten die Schüchternheit oder ernste Scheu, welche einen Jüngling zieren würde, der sich plötzlich von einer zahlreichen ehrwürdigen Versammlung umringt sieht.[21] Als wären sie unversehens in eine für sie fremde Welt versetzt, stehen sie unschlüssig, ob sie weilen, oder weiterschreiten sollen, und oft möchte man sie Blumen vergleichen, die kaum geöffnet, sich wieder schliessen, weil ein rauher Hauch sie berührte.[22] Wie anders der ägyptische Koloss mit seinem hoch und stolz aufgerichteten Haupte! Nichts gebend, und nichts empfangend, alles in gehörige Ferne von sich weisend, ist er der leibhaftige Egoismus

[21] Die *θεμερῶπις αἰδώς* des Aeschylus. *Prom.* v. 134.

[22] Mir scheint das gesenkte Haupt, welches, wie schon früher erwähnt wurde, zuerst bei den Götterbildern vorkam, der griechischen Statue so wesentlich zu sein, dass man bei antiken Büsten aus der blosen Haltung des Hauptes schliessen darf, ob dieses schon ursprünglich für eine Büste bestimmt war, oder einer ganzen Statue nur entlehnt ist. Ersteres war gewiss z. B. der Fall bei der zu Tivoli gefundenen Büste des Periander. S. die Abbildung in *Visconti*, Iconogr. grecq. I. t. 9. vergl. die folgenden Tafeln. — Letzteres dagegen bei der des Perikles l. l. t. 15. Die Büste steht ihrer abstracten, mehr blos mnemonischen Natur nach, der Umgebung, dem Leben viel ferner als die Statue.

Es sei gegönnt an diese Bemerkungen ein Wort über die mediceische Venus zu knüpfen. Sie gilt noch immer so ziemlich allgemein für eine Venus, welche das Urtheil des Paris erwartet. Diese Deutung verdirbt Alles. Eine Venus mit dieser Haltung der Arme, dieser gleichsam lauschenden Wendung des süsslächelnden Hauptes, und ihr gegenüber ein Paris, hat alles widerwärtige einer Wielandischen Gruppe. Ich halte diese treffliche Statue für eine *Εὔπλοια*, unter welchem Namen Aphrodite besonders bei den Knidiern verehrt ward. *Paus.* I. 1. 3. p. 4. Der Delphin zur Seite der Göttin ist Sinnbild des Meeres und einer glücklichen Fahrt. Vergl. Winkelmanns Versuch einer Allegorie opp. II. p. 555. Das gehobene Haupt überschaut mit freundlich geleitendem Blicke die weite Fläche des Meeres. —

— φίλον ἔπλετο τήνᾳ
Αἰὲν ἀπ' ἠπείρου λαμπρὸν ὁρῆν πέλαγος.
Anth. ed. Jac. I. p. 121. Nro. 127. V.

Die Geberde der Schamhaftigkeit ist als kein Hauptmotiv zu betrachten. Sie ist die Geberde der Statue, als einer weiblichen Statue im Angesichte des Beschauers, der Ausdruck einer ästhetisch-moralischen Scheu.

einer absoluten Plastik, der wahre steinerne Gast an der heitern griechischen Göttertafel.

Bleibe es daher auch dem vaticanischen Apollo unverwehrt, auf Gemüth und Einbildungskraft des Beschauers einzuwirken. Auch wollen wir nicht rechten, wenn die poetische Illusion, welche nach griechischen Begriffen jedem plastischen Werke unerlässlich ist, hier rascher zu Stande kömmt, wenn diese Statue uns gleichsam ohne epische Vorbereitung, sogleich mit dramatischer Entschiedenheit mitten in sich selbst versetzt. Wird die Einbildungskraft ihr Werk der Vergeistigung auch nur beginnen, wenn es der Künstler verschmähte, ihr auf halbem Wege entgegen zu kommen, oder nicht die Gabe besass, sich ihrer Thätigkeit zu bemeistern?[23] Brauchte dies doch nicht auf die gewaltsame Weise zu geschehen, mit welcher jene kriegerisch gestellten Götterstatuen die Einbildungskraft bestürmten. Der griechische Künstler, wenn sein Bemühen, im Sinne eines Dädalus zu bilden, nicht leere Danaidenarbeit bleiben sollte, hatte in Beziehung auf den Beschauer nur eine doppelte Aufgabe vor sich: erstlich die Einbildungskraft desselben anzuregen, dann aber die angeregte wieder zu zügeln, und sie immer, auch in der freiesten Bewegung der Gedanken, bei der sinnlichen Anschauung des Bildes festzuhalten. Ward letzteres versäumt, so beschränkte sich freilich das ganze Wunder der Belebung auf den flüchtigen Blitz eines electrischen Funkens, mit dessen schnellem Verlöschen die Statue als eine hohle entseelte Puppe wieder zusammensank. Im entgegengesetzten Falle aber geschah es, dass die Einbildungskraft in dem Kunstgebilde nur ihre eigene neugewonnene Hülle empfand, und beide nun in einem gegenseitigen Austausche von Körper und Seele, von Ruhe und Bewegung

[23] Sokrates würde hier vielleicht noch einmal gesagt haben: *εὖ ἴσθι, ὅτι καὶ ταῦτα οὐκ ἄνευ πολλῶν φίλτρων τε καὶ ἐπῳδῶν καὶ ἰύγγων ἐστί. Xenoph.* memor. III. 11. 17.

zur vollkommensten Einheit sich ineinander verloren. — So war der Gott im engen Gehäuse seiner Statue, im beschränkten Raume des Tempels ein heimischer gewesen. — Das einzigdenkbare Mittel zu Erreichung jenes Zweckes konnte dem Griechen am wenigsten entgehen. Wo die ganze Natur von einem menschlich geordneten Göttervereine Bestand, Leben und Seele erhält, sondert sich Alles von selbst in grosse Massen. Das Bedeutende scheidet sich von dem Kleinlichen und Bedeutungsleeren, und das Auge des Betrachtenden, weit entfernt, sich in der Zerstreutheit zahlloser Einzelheiten zu verlieren, wird allenthalben auf ein Geistigverbindendes geleitet. Die Niobiden haben uns gelehrt, wie ganze Statuengruppen in sich zusammengehalten wurden. Was sich bei näherer Zergliederung des vaticanischen Apoll zu vielartigen Einzelheiten auseinanderlegte, wurde immer wieder durch die Macht eines gemeinsamen Bandes zusammengezogen, und von der Einen Grundidee dieses Einen Gottcharakters verschlungen; andres dagegen vom Kunstwerke selbst, als unverträglich ausgestossen, auch wenn es sich unter dem Schein einer grösseren Correctheit eindrängen wollte. Nirgend von einem Willkürlichen zu gleicher Willkür verleitet, oder durch unwesentliche Nebendinge der Laune des Zufalls Preis gegeben, wurde unsere Einbildungskraft durch die Mannichfaltigkeit des Bildes selbst, durch das bunte Farbenspiel, in welches der geistige Strahl sich gebrochen hatte, auf ein Einfaches zurückgeführt, das in seiner Unendlichkeit unantastbar ist; untheilbar wie das Leben selbst. Das wunderthätige Tempelidol hatte man durch Ketten und Bande zur bleibenden Gegenwart gezwungen, seine dämonische Kraft durch magische Formeln gebannt. Auch die Kunststatue war eine gefesselte, und in ihrer Gebundenheit zu einer Ruhe gelangt, welche weder der höchste Sturm des Affectes, noch der rascheste Flug der Bewegung zu erschüttern vermag.

Je fester die Statue in sich selbst begründet war, mit desto grösserer Unbefangenheit durfte sie sich nach aussen kehren, und sich allen Bedingungen fügen, welche das Wechselverhältniss einer griechischen Statue und eines griechischen Beschauers mit sich bringen möchte. Es ist ganz in der Ordnung, wenn die Statue auch ausserhalb der heiligen Tempelzelle nicht in sich selbst vereinsamt stehen, wenn sie überall in nähere Berührung, in heitere Harmonie mit der sie umgebenden Wirklichkeit treten sollte, von wannen ja der Funken ihrer Beseelung zu erwarten stand. Aus demselben Grunde hatte aber auch die Wirklichkeit ihr wohlbegründetes Recht, welches der Grieche zu schmälern nicht gesonnen war, um jede, selbst die eigensinnigste Forderung der Kunst zu befriedigen. Wie der Tempel, so sollte auch der Markt des bewegten Volkes, sollten Berg und Thal sich des Schmuckes der Kunst erfreuen, die Natur selbst in ihr an höherer Bedeutung gewinnen, ja das ganze Gebiet des griechischen Lebens zu einem einzigen grossen poetischen Kunstwerk erhoben werden. Wie das Göttliche zur Kunstform herabgestiegen war, so neigte sich die Kunst der Wirklichkeit entgegen, und diese hob sich zur Kunst hinauf, wie das Sachliche des Gottbildes zur Idee. Der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele war in Griechenland nur das Eigenthum einer kleinen Schaar von Eingeweihten, oder der düstre Traum eines nichtigen Schattenlebens. In dieser Welt lag für den Griechen schon die zweite. Sein Jenseits war die zur Kunst verklärte Wirklichkeit. Lassen wir immerhin diese Statue des Narcissus an dem Rande einer lebendigen Quelle ruhen. In dieser schwankenden Bewegung zwischen Kunst und Wirklichkeit lag ein eigenthümlicher Reiz verborgen. Es war eine ächt poetische Stimmung, welche der einsame Wanderer empfinden mochte, wenn ihn das Bild des Pan in der stillen Grotte überraschte, — wo man um die Stunde des Mittags den Schlummer dieses Gottes sich

zu stören scheute,[24] oder in schattigen Hainen die Statuen der Nymphen, des Bacchus und seiner Begleiter an derselben Stelle entgegentraten, wo der gläubige Grieche die Stimme der ländlichen Göttinnen zu hören vermeinte,[25] ihrem plötzlichen Anblick zu begegnen fürchtete, und Horaz in dichterischer Verzückung glaubte, den Bacchus selbst gesehen zu haben![26] Die goldenen Diademe und Spangen aber, die eingesetzten Augen, die künstlichen Farbentöne der Statue und was sonst noch gegen das System einer abstracten Plastik verstossen mag, waren nichts als eine zarte Vermittlung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze der Erscheinung, sanfte Uebergänge aus dem geheimnissvollen Tempel der Kunst in das helle Gebiet der Wirklichkeit. Sie öffneten das Kunstwerk gegen die Einbildungskraft des Beschauers, lockten auch das blödere Auge durch den Zauber eines bunten Sinnenscheines in die ernste Betrachtung des höheren poetischen Scheines. Darum war es auch nur ein Anflug von Karnation; denn vollständiges Kolorit hätte nicht in das Scheinleben der Statue, sondern in den Scheintod der Wachsfigur geführt. Der Einbildungskraft war eine Stütze geboten, an der sie sich orientiren lernte; — aber sie habe sich nur in der ideellen Welt zurecht gefunden, so sinkt die bunte Irisbrücke hinter ihr zusammen, und überlässt sie dem poetischen Traume der höheren poetisch-plastischen Wirklichkeit.

Wie leicht übrigens dieser Dichtungsprocess in der Einbildungskraft des griechischen Beschauers, deren Lebhaftigkeit wir uns nicht gross genug denken können, von Statten

[24] cf. Voss zu Virgil Georg. IV. 396.

[25] Die Stimme der Nymphen, *Hom.* Od. VI. v. 122. ff. — Ueber die Bilder schlafender Nymphen vergl. *Visconti,* Mus. Pio-Clem. III. p. 206. 7., wo auch in der Anmerk. Nro. 3. das schöne Epigramm, in welchem die Nymphe um Schonung ihres Schlummers bittet, aus *Gruter.* thes. inscr. CLXXXII. 3. angeführt wird.

[26] *Hor.* carm. II. 19.

gehen musste, ergibt sich aus der ganzen Art und Weise des antiken Lebens. Wie Religion, so liessen auch Vaterlandsliebe und Nationalstolz das Interesse für Werke der Kunst nie erkalten. In tausend Fasern war die Statue mit der griechischen Welt gleichsam verwachsen; für uns aber ist sie nur eine aus dem Zusammenhange eines grossen Lebensbuches herausgerissene Stelle, ein todtes, oft unverständliches Fragment. Unberührt von einer Theorie, welche jedes stoffartige Interesse als Entwürdigung der Kunst verwehrt, sah der Athenienser die Statue des Miltiades im Prytaneum, schon weil es die des Miltiades war, mit ganz andern Augen an, als der Moderne dessen Büste in Visconti's Ikonographie. Durch dies Interesse für den Stoff wurde gewissermassen das Wirkliche des Bildes noch wirklicher, der poetische Schein eben dadurch um so poetischer. Ein Vater mit zwei Söhnen von Schlangen umschnürt, wahr und lebendig dargestellt, mag an sich ein würdiger Gegenstand sein, und seinen Begriff erschöpfen. Dem Griechen war es nicht gleichgültig, dass dieser Vater ein gottgeweihter Priester ist, dass diese Schlangen, die ihn umstricken, an seiner hohen Gestalt nicht das Bedürfniss ihres Bauches stillen, sondern ein göttliches Strafgericht vollziehen. Bestimmte Namen für antike Statuen aufzusuchen, ist nicht immer ein müssiges unfruchtbares Spiel der Archäologen.[27] Dieselbe Genauigkeit, welche in der Religion den luftigen Gestalten des Mythus eine feste geographische und genealogische Unterlage gab, duldete auch in der Kunst keine Ueberzahl von namenlosen Bildern. Man liebte es, wenn das Bild

[27] Am stärksten hat sich gegen diese Sitte der Archäologen Zoega erklärt in seinen Bemerkungen zum Mus. Pio-Clem. S. Welkers Zeitschrift p. 312. 13. Gewiss muss nicht gerade jede στέφουσα eine Victoria sein. Wer würde aber z. B. den Splanchnoptes des Stipax nicht für eine blose Künstlergrille halten? Und doch stellte diese Statue eine ganz bestimmte Person, einen Sclaven des Perikles vor. cf. *Plin.* h. n. XXXIV. 19. p. 656. *Sillig*, catal. art. p. 431. 279.

auch noch in einem andern Sinne sich aussprach; die Statue trat dem Beschauer noch um einen Schritt näher, wenn sie des Namens nicht entbehrte; dieses Symbol eines persönlichen, menschlichen Verhältnisses. —

Die grossen Schöpfer und Verbreiter der poetischen Sagen, ein Homer und andere, waren Männer des Volkes. Ihre Gesänge gingen von Mund zu Mund, sie waren tief in's innerste Volksleben eingewurzelt. Ein reicher Vorrath poetischer Ideen und Bilder ist daher in der Einbildungskraft eines jeden Griechen vorauszusetzen. Auch dies kam der Beseelung des plastischen Bildes zu Statten. Der Dichter übte zum zweiten Male schöpferische Kraft aus. Ja, wenn auch eine abstracte Kunsttheorie in Griechenland vorhanden gewesen wäre, und zwischen Plastik und Poesie wenigstens eine Scheidung von Tisch und Bett zu Stande gebracht hätte, — unwillkührlich musste das Bild des Jupiter, der Minerva, wie solches aus den Gesängen des Homer geläufig war, sich in die Betrachtung der Statuen dieser Götter mischen.

Man wende nicht ein, dass aus einer Poesie, welche selbst plastischen Charakter hatte, in Absicht auf Beseelung, auf energische Lebenswärme, der bildenden Kunst kein erheblicher Vortheil hätte erwachsen, und die Berührung beider Künste nichts zur Folge haben können, als dass sie in eine einzige Eismasse zusammenschmolzen. Unter dem plastischen Character der griechischen Dichtung ist nichts anderes zu denken, als Anschaulichkeit aller Bilder, Bestimmtheit aller Gedanken, Eigenschaften, ohne welche das Wort des Dichters so wenig in der Einbildungskraft des Hörers Gestalt gewinnt, als die ägyptische Statue für einen Act wahrhaftiger Beseelung empfänglich ist. Begreift man aber darunter die sogenannte plastische Kälte, eine seelenlose Objectivität, sei's unter der Firma des Lobes oder Tadels, so heisst dies die antike Dichtkunst im Innersten missverstehen.[28] Auch

[28] Z. B. „Griechenland selbst war kalt und ohne Gemüth. Im Mythus,

die griechische Poesie ist nur als ein Torso auf uns gekommen, nicht blos, weil ein grosser Theil des Besten verloren gegangen, ein anderer Theil nur verstümmelt und leider auch ergänzt vor uns liegt. Wie viel von ihrer ursprünglichen Wirkung muss die antike Poesie schon darum bei uns verfehlen, weil wir keine Griechen sind. Auch die Dichtkunst hatten die Alten nicht so hoch in abstracto gefasst, dass der Stoff nicht zur Wirkung der Form hätte beitragen dürfen, dass der Grieche das Wort des Dichters nur als Hörer hätte hören dürfen, nicht aber zugleich als Grieche, als Diener dieser Götter, als Bürger dieses Bodens. Mit Kampfbegierde das zuschauende Volk erfüllt zu haben, war der Stolz eines Aeschylus, des tiefsinnigsten unter den Tragikern.[29] Was ist uns ein Götterbild im Antikensaale? was ein pindarischer Lobgesang auf olympische Balgereien? — Zweitens kennen wir die gesammte griechisehe Poesie nur aus der Relation des Buchstaben, und können folglich von ihrer Wirkung nur so viel ahnen, als ein bloser Contur zur Vorstellung einer Statue berechtigt. Und doch beruhte das Wesen der griechischen Poesie auf dem lebendigen Worte. Endlich — und damit ist der grösste Theil ihrer Wirkung für immer und unersetzlich für uns verloren — erhielt die Poesie ihre schönste Vollendung erst durch musikalischen Vortrag, durch Gesang oder Recitation, von Zither- oder

wo sich das Gemüth am ersten verräth, ist kein Zug von Wärme und Liebe, und bis zur späten καλοκἀγαθία hin ist kalte moralische Grazie alles. Darum musste dem Griechen aus derselben Ursache, wie ihm zuerst und allein das Epos glückte, das Drama missglücken. Denn hier wurde seine epische Kälte Frost.“ Kanne: Erste Urkunden der Geschichte I. p. 8.

[29] *Δρᾶμα ποιήσας Ἄρεος μεστόν — (Δ. ποῖον;) — τοὺς ἑπτ' ἐπὶ Θήβας.*

Ὃ θεασάμενος πᾶς ἂν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάϊος εἶναι.

Worte des Aeschylus im *Aristoph.* ran. 1048. cf. 1053. besonders 1056., wo Aeschylus des Orpheus, Musäus, Hesiod und Homer gedenkt. Der Ruhm eines jeden dieser Urdichter war: *ὅτι χρήστ' ἐδίδαξε.*

Flötenklang begleitet; also durch Beihülfe einer Kunst, welche mit rein magischer Gewalt die Gefühle des Menschen beherrscht, zur höchsten Begeisterung, ja zur Leidenschaftlichkeit entflammt, und die Einbildungskraft zum freisten Schwunge beflügelt.[30] Es mag eine blose Spielerei gewesen sein, wenn Demetrius die Schlangen am Brustharnisch seiner Minervenstatue so einzurichten suchte, dass sie nach dem Klange der Zither ertönten.[31] Doch fehlt es nicht an Beispielen, welche lehren, dass der bildende Künstler selbst die Musik nicht als eine contradictorische Kunst betrachtete, und um die Wirkung der Statue oder des Gemäldes zu erhöhen, ihrer Beihülfe sich bediente. Der Maler Theon liess den Vorhang nicht eher von seinem Gemälde ziehen, bis ein besonders zu diesem Monodram bestellter Trompeter wie zum Angriff geblasen hatte, und nun der Krieger aus dem Gemälde wirklich zum Kampfe zu stürzen schien.[32]

[30] Wir können uns ganz gewiss die griechische Recitation nicht begeistert genug, die Empfindlichkeit des griechischen Hörers nicht lebhaft genug denken. Wie trägt der Rhapsode in Platons Jon den nüchternen, epischbesonnenen Homer vor! Seine Seele ist eine *ἐνθουσιάζουσα*. Wenn ich etwas rührendes vortrage, sagt er, *δακρύων ἐμπίμπλανται μοῦ οἱ ὀφθαλμοί· ὅταν τε φοβερὸν ἢ δεινὸν, ὀρθαὶ αἱ τρίχες ἵστανται ὑπὸ τοῦ φόβου.* *Plat.* opp. ed. Steph. I. p. 535. Die Zuhörer sieht er *κλαίοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας, καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις.* ib. (Dass der ehrliche Rhapsode für seine Begeisterung nicht leer ausgeht, thut nichts zur Sache.) Man lese die Berichte der Reisenden über die Wirkung, welche Poesie und Musik bei allen Naturvölkern ausübt. Warum sollte der Grieche bei einem Threnos des Pindar kälter geblieben sein, als der kriegerische Bergschotte, wenn der Pfeifer sein „Farewell to Lochaber“ anstimmt? Ein Volk, dem die Kunst Natur ist, empfindet mit der Stärke eines Naturvolkes.

[31] Demetrius — Minervam (fecit) quae Musica apellatur, quoniam dracones in Gorgone ejus ad ictus citharae tinnitu resonant. *Plin.* h. n. XXXIV. s. 19. p. 655.

[32] — *οὐδὲ ἔδειξε τοῖς ἐπὶ θέαν συνειλεγμένοις, πρὶν ἢ σαλπιγκτὴν παρεστήσατο, καὶ προσέταξεν αὐτῷ τὸ παρορμητικὸν ἐμπνεῦσαι μέλος* — — *Ἅμα τε οὖν τὸ μέλος ἠκούετο τραχὺ καὶ φοβερὸν,* — — *καὶ ἐδείκνυτο ἡ*

Etwas ähnliches, nur der Würde der Kunst mehr angemessenes, fand überall statt, wo eine andächtige Menge zur heiligen Feier, unter dem Klang der Flöten und Gesänge, um die Statue des Gottes versammelt war. Zu welcher Stärke und Tiefe der Wirkung mag da das plastische Bild im Verein mit Dichtung, Musik und Religion sich erhoben haben! Hier war noch mehr als die paradoxscheinende Forderung Novalis erfüllt, dass man plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehen, und musikalische nur in schön dekorirten Sälen hören sollte.[33]

In einem noch buchstäblicheren Sinn endlich wurde der griechische Bildner in jenen Werken Dichter, welche mit der Schönheit und Naturwahrheit der Form zugleich allegorische Bedeutung verbanden. Die ringenden Knaben zu Olympia: Eros und Anteros,[34] jene Liebesgötter, welche mit den Waffen des Kriegsgottes spielen, den Löwen zähmen oder auf dem Rücken gebändigter Centauren reiten, selbst der Kairos des Lysippus in seiner allegorisch didactischen Bedeutung, was sind diese Werke anders als lieblich bedeutsame Spiele einer dichtenden Phantasie? Ein ganzes Füllhorn poetischer Blumen ist noch an römischen Sarkophagen über die Ruhestätte der Todten ausgegossen. — Ein wahrhaft unerschöpflicher Reichthum feinsinniger Anspielungen. Die bunte Reihe mythischer Bilder, welche hier durch den Ort selbst, zu dessen Schmuck sie dienen, eine neue und tiefere Bedeutung gewannen, lassen sich Mährchen vergleichen, womit ein gemüthvoller Dichter die Stunden des Trübsinns wegzutäuschen weiss. Selbst da, wo es um reinhistorische Erinnerungen zu thun war, webte der griechische

γραφή, καὶ ὁ στρατιώτης ἐβλέπετο, τοῦ μέλους ἐναργεστέραν τὴν φαντασίαν τοῦ ἐκβοηθῆντος ἔτι καὶ μᾶλλον παραστήσαντος.

Aelian. var. histor. II. 44. p. 189. 90. ed. Gronov.

[33] Novalis Schriften II. p. 129.

[34] Pausan. VI. 23. 5. p. 404.

Bildner nicht selten eine Blume der Dichtung ein. Die Statue des Chabrias zeigte diesen Helden in der Stellung, in welcher er wirklich den Sieg errungen hatte.[35] Anderwärts aber waren rühmliche Thaten in der Statue nicht historisch, wie man es zu nennen hätte, sondern poetisch verewigt worden. Eine argivische Dichterin hatte die Frauen bewaffnet, und an ihrer Spitze heldenmüthig die Feinde von den Mauern ihrer Vaterstadt zurückgeschlagen. Ihre Bildsäule sah man in einem Venustempel zu Argos. Zu den Füssen der Telesilla, so hiess die Heldin, lagen weggeworfene Bücher, und die Blicke der Jungfrau ruhten auf dem Helme, mit dem sie sich zu rüsten im Begriff war.[36] Ein ächt poetisches Sinnbild einer historischen That! —

In Reliefs, den figurreichen besonders, ist die dichterische Composition und Bedeutsamkeit zum typischen Style dieser Kunst geworden. Die natürlichen Dimensionen des Raumes sind willkührlich einem inneren Bedürfnisse untergeordnet; die entferntesten Gegenstände auf eine Art zusammengerückt, wie dies nur dem Fluge der Gedanken, der Einbildungskraft des Dichters erlaubt ist. Statt einen einzigen Moment herauszuheben, ist oft die Handlung in einer ganzen epischen Reihe dem Auge gleichsam vorerzählt; Nebendinge, wie architektonische Gegenstände, sind nur angedeutet,[37] so wie der Dichter, statt ausführlich zu schildern, nur ein Wort zu nennen braucht, um das vollständige Bild einer Sache hervorzurufen. Landschaftliche Gegenstände erscheinen personificirt, und als theilnehmende Zuschauer;

[35] *Corn. Nep.* Chabrias c. 1.

[36] *Καὶ βιβλία μὲν ἐκεῖνα ἔῤῥιπται οἱ πρὸς τοῖς ποσίν, αὐτὴ δὲ ἐς κράνος ὁρᾷ κατέχουσα τῇ χειρὶ καὶ ἐπιτίθεσθαι τῇ κεφαλῇ μέλλουσα.* ***Pausan.*** II. 20. 8. p. 127. 28.

[37] Siehe Meyer zu Böttiger's aldobrandinischer Hochzeit p. 178. und des letztern Ideen zur Archäologie der Malerei p. 309, besonders auch noch Tölken's Schrift über das verschiedene Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie.

ja die Gefühle und Motive der handelnden Personen, als Amorinen, als Furien aus dem Innern herausgehoben, und vor das Auge gestellt. Der Beschauer ist in eine durch und durch nach eignen innern Gesetzen construirte Welt versetzt. Wie Homer mitten in das Gewühl der Wirklichkeit seine allegorischen Gestalten einführt, oder den Gang der Erzählung mit einem Bilde oder einer weisen Sentenz unterbricht, so ist dort die Wahrhaftigkeit wirklicher Personen mit allegorischen Figuren und symbolischen Andeutungen zu einer innern poetischen Einheit verknüpft. Auch von dieser Seite hatte Phidias ausserordentliches geleistet. Denn die malerisch optische Wirkung war nicht der einzige und letzte Zweck des reichen Schmuckwerkes, womit er seinen Olympischen Jupiter umgeben hatte. Die Bilder der Heroen und Victorien, des Herkules Feldzug gegen die Amazonen, der Tod der Niobiden, die kinderraubenden Sphinxe, der erste Kampf der Athener mit Barbaren, dann Himmel, Erde und Meer, von Göttern belebt, unter ihnen Venus, die aus dem Schaum auftaucht, und von Amor begrüsst, von der Peitho bekränzt wird,

„Thaten der Männer und Götter, so viel im Gesange berühmt sind:“

alle diese Bilder scheinbar nur darauf berechnet, die sinnliche Pracht und Grösse eines erscheinenden Gottes zu verstärken, hatten zugleich die Bestimmung, seine Bedeutsamkeit zu erhöhen. In ihren mythischen, kosmographischen, und selbst ethischen Beziehungen, war dem Beschauer eine unerschöpfliche Quelle der mannichfaltigsten Bilder und Ideen aufgeschlossen. Bei dem ersten Anblick von der colossalen Masse des Ganzen verschlungen, entwirrten sie sich dem Nähertretenden wie ein glänzendes Chaos zur halben Welt des Weltbeherrschers. Innerlich aber mit dem Begriff des Jupiters unzertrennlich verknüpft, äusserlich immer wieder als die untergeordneten Theile eines grösseren Ganzen sich

erweisend, erschien dieses Schmuckwerk nur als die vollständige Entwicklung einer einzigen Idee. Alles rundete sich in der Einbildungskraft des Beschauers zu einer kunstvoll gegliederten Hymne, welche dann in der Illusion der Gotterscheinung selbst, zum höchsten poetischen Momente, zur unmittelbaren Berührung des Göttlichen sich erhob.

XIV.

— — Ὁ γὰρ ἄναξ ἄνω
κάτω τιθεὶς ἐπεισι μέλαθρα
Τάδε, Διὸς γόνος Διόνυσος.
(Eurip.)

Es würde zu weit führen, wenn nun noch gezeigt werden sollte, dass der scharfe Gegensatz der modernen Philosophie zwischen bildender und redender Kunst den Alten eben so wenig theoretisch als praktisch geläufig war. Es mag genug sein, auf die bekannten Parallelen hinzuweisen, welche Dionys von Halikarnass, Cicero und Quintilian selbst zwischen der schönen Redekunst und Plastik ziehen.[1] Auch

[1] *Cicero,* orator c. 18. *Dionys. Halic.* im Isaeus c. 4. Opp. ed. *Reiske* Vol. V. p. 591. *Demosth.* p. 194. — *Quint.* inst. orat. XII. 10. Homer wird von den Alten geradehin der grösste Maler genannt. *Lucian.* imag. opp. V. p. 144. At ejus picturam non poesin videmus. *Cic.* Tusc. V. 39. Tölken sagt: „Fast allenthalben, wo sie (die Alten) von einer dieser „Künste (der Poesie und Malerei) reden, wird auch der andern gedacht. „Horaz eröffnet seine Dichtkunst mit einem Gleichniss, das von der Ma„lerei hergenommen ist, und unterwirft in weltbekannten Versen mehr als „einmal beide denselben Gesetzen. Ganz übereinstimmend äussert sich Aristo„teles in der Poetik. Die Philostrate dagegen berufen sich in den Einleitungen „ihrer Gemäldebeschreibungen auf die Poesie. So nahe wurden Poesie und „Malerei zusammengerückt, dass Plutarch behaupten konnte, beide Künste „seien dem Zweck und den Gegenständen der Darstellung nach, eine und „dieselbe, nur unterschieden durch die Mittel und Art der Darstellung." Ueber das versch. Verh. der antiken und mod. Malerei p. 6. 7.

sei mit alle dem bisher gesagten der modernen Theorie keines ihrer wohlbegründeten Rechte abgesprochen. Es gibt Gränzlinien, welche für den Künstler unserer Tage nicht scharf genug gezogen werden können. Denn es ist dieser durch die verwickelten Verhältnisse unseres Lebens, durch die fast totale Verbannung der Natur ohnedies einer Menge von Verirrungen blos gestellt, gegen welche der Grieche schon durch die einfache, naturgemässe Gestaltung des antiken Lebens geschützt war. Die Griechen haben, wie wir sahen, absichtlich die Plastik nicht von malerischen Momenten frei gehalten, und doch keine berninische Schule gekannt. Dafür bewegte sich aber auch bei jenem hoch begünstigten Volke alles frei und ungezwungen nebeneinander und ineinander. Denn — was sprechen wir blos von bildender und redender Kunst? —

Die Verehrer Homers sahen in seinen Werken den Inbegriff aller Künste niedergelegt. Sie hatten in gewissem Sinne recht gesehen, und nicht zuviel gesagt. Aber alle Künste, welche in jenen grossen Dichtungen, gleichsam noch wie Kinder um ihren Vater, versammelt sind, blieben sich auch dann noch verschwistert, als sie mündig geworden, das väterliche Haus verlassen hatten. Wir bemerken einen steten geheimen Zug, sich wieder nahe zu rücken; von der Bühne herab und aus den Tempeln reichen sie sich die Hand, und der homerische Heldengesang wird ein lebendiges Epos, in welchem nun Maler und Bildner, Sänger und Dramaturgen die handelnden Helden sind. Wenn die Plastik von ihrer Schwesterkunst, der Malerei, den Schmuck der Farben borgte, oft durch die ganze Construction der Statue sich in die Fläche des Gemäldes verlor, so eignete sich die Malerei dagegen durch Hervorheben des menschlichen Organismus und fast gänzliche Ausschliessung des Landschaftlichen, durch das reliefartige Nebeneinander der Figuren, den Charakter der Plastik an. In beiden dann wieder das

sichtliche Streben, sich zur Bewegung und Bedeutsamkeit der Poesie zu vergeistigen! Diese sucht sinnliche Umgränzung zu gewinnen und die unmittelbare Gegenwart der Plastik, während sie, auf der andern Seite, sich mit Musik verbindend, in das freie Gebiet der Einbildungskraft und des Gefühls entweicht. Der Musik selbst genügt ihre Gemeinschaft mit der Dichtkunst nicht. Sie bewegt sich zugleich in Tanz und Mimik der Plastik und Malerei entgegen.

Es ist nicht zu verwundern, wenn, bei einer so tiefbegründeten Wahlverwandtschaft die einzelnen Künste endlich wirklich wieder zu einem unzertrennlichen Ganzen, als einer neuen Kunstform sich verschmelzten. Die olympischen Spiele führten die gesonderten Griechenstämme zur politisch religiösen Einheit zusammen; das dramatische Festspiel gleicht einem Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste. Das Vorbild desselben war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes von einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschliesst. An der Scenerie sehen wir den Maler beschäftigt, und allen Reiz eines bunten Farbenspiels in der Pracht des Costüms ausgebreitet. Der Seele des Ganzen hat sich die Dichtkunst bemächtigt, aber diese wieder nicht als einzelne Dichtform wie im Tempeldienst z. B. als Hymne. Jene dem griechischen Drama so wesentlichen Berichte des Angelos und Exangelos, oder der handelnden Personen selbst, führen uns in das Epos zurück. Die lyrische Poesie hat in den leidenschaftlichen Scenen und im Chor ihre Stelle, und zwar nach allen ihren Abstufungen, von dem unmittelbaren Ausbruche des Gefühls in Interjectionen, von der zartesten Blume des Liedes an bis zur Hymne und Dithyrambe hinauf. In Recitation, Gesang und Flötenspiel, und dem Taktschritte des Tanzes ist der Ring

noch nicht völlig geschlossen. Denn wenn die Poesie das innerste Grundelement des Dramas bildet, so tritt ihr in dieser ihrer neuen Form als zweites Grundelement und Gegengewicht die Plastik entgegen. Letzteres ist so scharf ausgeprägt, dass bei der griechischen Tragödie gar nicht mehr blos von jener Plastik die Rede sein kann, welche darin bestünde, dass das Drama im Gegensatz mit dem Epos eine Handlung nicht blos erzählt, sondern als wirklich geschehend vergegenwärtigt. Diese natürliche Plastik der dramatischen Poesie, wie man es nennen könnte, ist auf dem griechischen Theater zu einer neuen eigenthümlichen Form der ästhetischen Plastik geworden.

So träte uns unerwartet mitten aus dem Kranze der griechischen Künste das treffendste Gegenbild der Plastik selbst vor Augen! Wir sähen einer Plastik, welche zum Leben und zur Seele der Dichtkunst zu erwarmen strebte, eine Dichtung gegenüber, die sich ganz und gar in die Ruhe der Plastik versenken will. Es kann freilich nicht mehr unsere Absicht sein, diese Seite der Tragödie erschöpfend darzustellen, zumal da die plastische Haltung des antiken Drama, ihren Hauptzügen nach, durch die Forschungen der vollgültigsten Kenner des Alterthums längst in ein unzweideutiges Licht gestellt ist. Lassen wir nur einzelne flüchtig gezeichnete Bilder des griechischen Theaters an uns vorübergehen. Unser Auge gewöhne sich an den Anblick dramatischer Gestalten, welchen nur noch ein Schritt weiter fehlt, um ein plastisches Bild im eigentlichsten Sinn des Wortes zu sein. Es wird dann nichts überraschendes für uns haben, wenn wir in der dramatischen Dichtung eine neue, und nächst der epischen, die ergiebigste Quelle der griechischen Plastik erkennen müssen, und endlich mitten unter einer Reihe von Bildwerken, welche ihren Ursprung zunächst dem Theater danken, auch den vaticanischen Apollo wieder finden.

Braucht man doch blos die Art des Stoffes in's Auge

sichtliche Streben, sich zur Bewegung und Bedeutsamkeit der Poesie zu vergeistigen! Diese sucht sinnliche Umgränzung zu gewinnen und die unmittelbare Gegenwart der Plastik, während sie, auf der andern Seite, sich mit Musik verbindend, in das freie Gebiet der Einbildungskraft und des Gefühls entweicht. Der Musik selbst genügt ihre Gemeinschaft mit der Dichtkunst nicht. Sie bewegt sich zugleich in Tanz und Mimik der Plastik und Malerei entgegen.

Es ist nicht zu verwundern, wenn, bei einer so tiefbegründeten Wahlverwandtschaft die einzelnen Künste endlich wirklich wieder zu einem unzertrennlichen Ganzen, als einer neuen Kunstform sich verschmelzten. Die olympischen Spiele führten die gesonderten Griechenstämme zur politisch religiösen Einheit zusammen; das dramatische Festspiel gleicht einem Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste. Das Vorbild desselben war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes von einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschliesst. An der Scenerie sehen wir den Maler beschäftigt, und allen Reiz eines bunten Farbenspiels in der Pracht des Costüms ausgebreitet. Der Seele des Ganzen hat sich die Dichtkunst bemächtigt, aber diese wieder nicht als einzelne Dichtform wie im Tempeldienst z. B. als Hymne. Jene dem griechischen Drama so wesentlichen Berichte des Angelos und Exangelos, oder der handelnden Personen selbst, führen uns in das Epos zurück. Die lyrische Poesie hat in den leidenschaftlichen Scenen und im Chor ihre Stelle, und zwar nach allen ihren Abstufungen, von dem unmittelbaren Ausbruche des Gefühls in Interjectionen, von der zartesten Blume des Liedes an bis zur Hymne und Dithyrambe hinauf. In Recitation, Gesang und Flötenspiel, und dem Taktschritte des Tanzes ist der Ring

noch nicht völlig geschlossen. Denn wenn die Poesie das innerste Grundelement des Dramas bildet, so tritt ihr in dieser ihrer neuen Form als zweites Grundelement und Gegengewicht die Plastik entgegen. Letzteres ist so scharf ausgeprägt, dass bei der griechischen Tragödie gar nicht mehr blos von jener Plastik die Rede sein kann, welche darin bestünde, dass das Drama im Gegensatz mit dem Epos eine Handlung nicht blos erzählt, sondern als wirklich geschehend vergegenwärtigt. Diese natürliche Plastik der dramatischen Poesie, wie man es nennen könnte, ist auf dem griechischen Theater zu einer neuen eigenthümlichen Form der ästhetischen Plastik geworden.

So träte uns unerwartet mitten aus dem Kranze der griechischen Künste das treffendste Gegenbild der Plastik selbst vor Augen! Wir sähen einer Plastik, welche zum Leben und zur Seele der Dichtkunst zu erwarmen strebte, eine Dichtung gegenüber, die sich ganz und gar in die Ruhe der Plastik versenken will. Es kann freilich nicht mehr unsere Absicht sein, diese Seite der Tragödie erschöpfend darzustellen, zumal da die plastische Haltung des antiken Drama, ihren Hauptzügen nach, durch die Forschungen der vollgültigsten Kenner des Alterthums längst in ein unzweideutiges Licht gestellt ist. Lassen wir nur einzelne flüchtig gezeichnete Bilder des griechischen Theaters an uns vorübergehen. Unser Auge gewöhne sich an den Anblick dramatischer Gestalten, welchen nur noch ein Schritt weiter fehlt, um ein plastisches Bild im eigentlichsten Sinn des Wortes zu sein. Es wird dann nichts überraschendes für uns haben, wenn wir in der dramatischen Dichtung eine neue, und nächst der epischen, die ergiebigste Quelle der griechischen Plastik erkennen müssen, und endlich mitten unter einer Reihe von Bildwerken, welche ihren Ursprung zunächst dem Theater danken, auch den vaticanischen Apollo wieder finden.

Braucht man doch blos die Art des Stoffes in's Auge

zu fassen, welcher den dramatischen Dichter beschäftigt, um sich sogleich wieder auf den Grund und Boden der Plastik versetzt zu sehen. Weder der nächsten Wirklichkeit, oder der Geschichte entlehnt, noch viel weniger willkührlich ersonnen, fällt die sogenannte Fabel des Stücks dem Urquell der plastischen Ideale, der Götter- und Heroen-Welt anheim. Damit ist zugleich das einzig denkbare Verhältniss des Stoffes zum Beschauer ein für allemal festgestellt. Der Glaube des Volkes an die Sage der Väter, die Hochachtung des Alterthümlichen, Nationalstolz und die Heiligkeit der dramatischen Festzeit sichert der Tragödie schon von Seite des Stoffes die Wirkung einer wesenhaften Wirklichkeit. Doch auch die Statue war nicht blos der wirkliche Gott, sondern zugleich der Träger seiner poetischen Idee, und so vereitelte auf der andern Seite die vertraute Bekanntschaft des Volkes mit dem factischen Gegenstande des Drama's jedes blos stoffartige Interesse. Das Drama stand im Voraus schon wie der Schattenriss einer Gruppe, wie die Conturen einer Statue, von Seite des Inhalts, theilweise selbst der Form, als ein geschlossenes Ganzes vor der Einbildungskraft des schaulustigen Volkes; und wie dort im Tempel, der Genuss des Betrachtenden darin bestand, dass in der Dauer des Schauens immer klarer und inniger die längst gekannte Idee eines Jupiter in dieser Statue von Neuem sich offenbarte, so war das Interesse des dramatischen Beschauers kein anderes, als jene Umrisse sich füllen und runden, das Phantasie-Bild der Fabel in der Darstellung sich verkörpern zu sehen. Euripides hat den gegebenen Sagenstoff theils willkührlich genug behandelt, theils Sagen gewählt, welche nicht zu den gangbarsten gehörten. Weit entfernt aber hieraus einen gemeinen Vortheil zu ziehen, hat er diesen vielmehr gleich von vorne herein durch seine Prologe absichtlich vereitelt. Dies fand selbst noch in der s. g. neuen Komödie statt, wo doch die Wirkung des Stückes,

einem grossen Theile nach, auf der Erfindung einer neuen künstlich verwickelten Fabel beruhen musste. Der Dichter hatte als Prologus das Geschäft eines Tempelexegeten übernommen, welcher dem schaulustigen Wanderer mit seiner Interpretation der Kunstdenkmale über das prosaische Bedürfniss der Neugierde, durch schnelle Befriedigung desselben, zum tieferen Kunstverständniss hinüberhilft.

Mit der Fabel des Stückes waren natürlich auch die handelnden Personen für den Dichter ein schon Gegebenes. So fand der bildende Künstler seine Idealgestalten schon in den homerischen Gesängen vor. In der Hand des Bildners jedoch war die mythische Gestalt, als unter die Bedingungen einer fremden Kunstart versetzt, von Neuem zu erfinden, und gleichsam umzudichten. Dem dramatischen Dichter blieb eigentlich nur die Aufgabe, den überlieferten Charakter weiter durchzuführen, ihn langsam als bildender Künstler zu vollenden. Wie die Idee der Götterstatue von einer Werkstätte des Künstlers zur andern, von Epoche zu Epoche wandert, um sich in eigenthümlicher Idealität immer fester abzuschliessen, immer gründlicher durchzubilden, bis sie endlich auch wohl entartet, im Mechanismus einer blosen Kunstgewohnheit erkaltet, und in's Allgemeine verflacht: so vererbten sich die Charaktere eines Oedipus, eines Orest, von einer Hand des Dramaturgen in die andere. Sie durchlaufen, der Götterstatue parallel, alle Stadien eines sich folgerecht weiter gestaltenden Kunststyls. Auch diese stehenden Charaktere der Bühne stellen sich nicht als abstracte Charaktertypen dar, nicht als allgemeine Begriffe in blossen Personificationen versinnlicht. Wie die Minerva eines Phidias, so ist und bleibt die Elektra des Aeschylus und Sophokles ein reines Individuum, freilich ein Individuum in seiner Wesenhaftigkeit erfasst, und dadurch zu reinmenschlicher Bedeutung geadelt, ein plastisches Ideal. Nur in den untergeordneten Figuren scheint Persönlichkeit mit dem

blosen Begriffe ihres Standes oder ihrer augenblicklichen Bestimmung vertauscht. So verhält sich der Bote zu seiner Rolle nur, wie der Rhapsode zum Epos. Meist aber sind selbst die allegorischen Personificationen zu wirklichen Personen geworden, und dem Kratos bei Aeschylus z. B. muss eine ganz eingefleischte Individualität zugestanden werden, wodurch es, so zu sagen, als ein innerer Beruf dieses Wesens erscheint, an den Thronstufen eines Tyrannen Repräsentant seiner Gewalt zu sein. Als die Glieder eines grossen Ganzen betrachtet, treten die einzelnen Charaktere der griechischen Tragödie in fester Umgränzung auseinander, ohne darum durch gesuchte Contraste sich malerisch zu heben, ohne sich zu decken und zu verschatten. Sie isoliren sich wie Statuen, jede gesondert auf sich selbst beruhend, keine in dämmernde Luftperspective sich verlierend, alle, auch die Nebenfiguren, in der gediegensten Vollständigkeit. Die Handlung selbst ist nur selten das Ergebniss verschiedener sich widerstrebender Motive, der Wechselbestimmung, der Modification eines Charakters durch den andern, sondern meist nur eines einzelnen Entschlusses, der Vollzug eines höhern Willens, oder das Aus-sich-Heraustreten einer einzigen grossen Individualität, welcher die übrigen wieder selbst mehr bei- als untergeordnet sind. Im Prometheus und in den Persern des Aeschylus sind die Charaktere zu einer blos gesellschaftlichen Statuengruppe zusammengetreten. —

Leidenschaft und Affect haben in der griechischen Tragödie den weitesten und freiesten Spielraum. Ja, was auf der modernen Bühne kaum mehr vorkommen dürfte — der Schmerz des leidenden Philoktet, des rasenden Herkules — rührt nicht blos unser Herz, er stürmt mit sinnlicher Gewalt auf unsere Sinne ein.[2] Die eigentliche Seele aber der

[2] Anders lässt sich die Wirkung jener häufigen volltönenden Interjectionen nicht denken. Dabei darf nicht übersehen werden, dass man

leidenschaftlichen Scene besteht in einem gewissen Schwanken zwischen einer stricten Naturnachahmung und rein ideeller Kunstumbildung. Der Affect ringt mit der Strenge der Kunstform, er strebt ihre Schranken zu durchbrechen, um seine Gewalt in ihrer ganzen natürlichen Stärke geltend zu machen.[3] Dagegen bietet die Kunst ihre verdoppelte Kraft auf. Kaum dass der Schmerz in jenen wilderen unmittelbaren Ausbrüchen sein Dasein kund gegeben hat, so berührt sie ihn mit ihrem Zauberstabe, und was in der Wirklichkeit sich mit der Regellosigkeit eines convulsischen Pulses folgt, wird zum Tacte rhythmischer Bewegung; ein symmetrischer Strophenbau drängt die einzelnen Stadien der Empfindung auseinander, und aus der lakonischen Kürze jener Schmerzenslaute, die nur hier und dort noch wieder zum Durchbruch kommen, geht die schöne Fülle einer kunstvoll verschränkten periodischen Sprache hervor. Ein unerschöpflicher Reichthum klarer, festgezeichneter Bilder vereinigt sich endlich noch mit einer Breite und Stetigkeit der Ausführung, deren natürliches Resultat kein anderes sein kann, als ein festhingestelltes, vollständiges Bild des Affectes. Ja, es scheint der Affect nicht selten, einer blos abstracten Plastik anheimgefallen, von jeder Individualität losgelöst, nur die reine Allgemeinheit seines Begriffes darzustellen. Diese Breite der Ausführung, dieses Festhalten jedes Momentes ist überhaupt der antiken Tragödie eigen. Keine Saite wird angeschlagen,

sie häufig schon hinter der Scene vortönen hörte, ehe die leidende Person selbst erschien. So *Soph.* Ajax v. 333. ff. v. 890. ff.

[3] Man vergleiche die Klage der sophokleischen Elektra v. 825. ff. 839. ff. mit ihrem Klagegesang im Anfang des Stückes. Sehr charakteristisch sind in dieser Beziehung die Erzählungen der Alten von Schauspielern, welche die tragische Wirkung des Affectes durch die reine Wirklichkeit desselben zu erreichen suchten, wie denn Polus in der Rolle der Elektra den Aschenkrug seines eignen Sohnes umarmend — opplevit omnia non simulacris neque imitamentis sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. *Aul. Gell.* noct. Att. VII. c. 5.

welche der Dichter nicht bis zur letzten, leisesten Schwingung ausbeben liesse. Manchmal ist es in der That nicht anders, als hätte die Darstellung nur eine schon gegebene mathematisch umschriebene Fläche, wie den Raum eines Giebelfeldes auszufüllen.[4] Ueberall ist das Bestreben sichtbar, der vorüberfliehenden Zeit, unter der Maske des Dauernden, das Bleibende des Räumlichen anzutäuschen, auch den flüchtigsten Moment der Bewegung in die ruhige Gegenwart einer plastischen Anschauung festzubannen. So hatte der Bildner im Gegentheil sein ruhendes Gebild in die Bewegung des Zeitlichen hinübergespielt. Im Gange der dramatischen Handlung selbst endlich, nirgend ein stürmisches Forteilen, nirgend ein plötzliches Abreissen des Fadens durch Einen entscheidenden Schlag, überall ein ruhiges Verweilen, zögernde Bewegung. —

Recitation, Gesang und Mimik müssen denselben Geist geathmet haben.[5] Eine besondere Vorrichtung der Maske verstärkte den Ton, und musste ihn verstärken, wenn der Umfang eines griechischen Theaters gefüllt werden sollte.[6]

[4] Dahin gehört z. B. die nach unsern Begriffen unnöthige und gegen alle Wahrscheinlichkeit verstossende Umständlichkeit, mit welcher der Chor den Ajax oder den Oedipus sucht. — *Soph. Ajax* v. 865 ff. *Oed. Colon.* v. 117 ff. — Die Unentschlossenheit des Chors während der Ermordung des Agamemnon. *Aesch.* Agam. v. 1335 ff.

[5] Recitation und Gesang waren die Grundelemente des antiken tragischen Vortrags. Letzterer bleibt den Strophen des Chors und den lyrischen Monologen oder Wechselgesprächen der handelnden Personen vorbehalten. Doch darf auch die Recitation nicht im Sinne unseres dramatischen Gesprächtones genommen werden. Sie verhält sich gewiss zu dem eigentlichen Gesange wie unser Recitativ zur Arie etc., wobei dann freilich nicht zu übersehen ist, dass sie unserm eigentlichen Recitativ so ferne gestanden haben muss, als der griechische Chorvortrag den gebundenen Gesangparthieen unsrer Oper. Vergl. darüber *Barthez*, rech. sur la déclamation théâtrale des anc. Grecs et Rom. u. *Genelli* l. l. p. 132 ff.

[6] Dazu passt denn auch der weitgeöffnete Mund, den Lucian ausdrücklich auch den tragischen Masken beilegt. *Στόμα κεχηνὸς πάμμεγα.* de salt. opp. IV. p. 363. In den späteren komischen Masken ist diese

Diese mächtig aushallenden Töne aber würden, schnell hintereinander ausgestossen, sich verwirrt, in ein unverständliches Gemurmel sich verschlungen haben, und dem atheniensischen Publikum wäre nie der Triumph geworden, eine falsche Wortbetonung auszuzischen. Sie erforderten eine wohl abgewogene Hebung und Senkung, ein gehaltenes Tempo, und in gehörig vertheilten Intervallen ihre Pausen. Rasche Beweglichkeit der Glieder, hastige Wendungen, waren schon durch die langen faltenreichen Gewänder des Theatercostüms und durch den Kothurn erschwert, und das Kleinliche, welches von Bewegungen der Art in der Regel unzertrennlich ist, vertrug sich weder mit der Würde eines Heroen, noch mit dem Vollgewichte eines Kolosses. Die Statue war in ihrer Nacktheit, wie der olympische Ringer, für jede Bewegung empfänglich, welche die nackte, ungehemmte Natur übt; die theatralische Gestalt wird durch das Gewicht und den Prunk der Umhüllung in ein engeres Maass hinabgedrückt; sie sucht den festen Ruhepunkt eines compacten Körperlichen mit derselben Entschiedenheit, mit welcher die Statue sich zu verflüchtigen, und der Basis zu entrinnen strebt. Die tragische Bewegung musste daher auch in einem rein künstlerischen Elemente aufgehen; sie gehorchte dem Tactmaasse des Tanzes, war ruhig und bestimmt, aber vom Schwunge der Musik elastisch getragen, in der Leidenschaft höchst ausdrucksvoll, gewiss excentrisch, und wie die Grösse des Theaters, das Gewicht des Kothurns und ein lauthallender Maskenton es erheischte, weit ausholend, imposant, selbst hochtrabend und gebieterisch. Schon das erste Erscheinen des Schauspielers muss ein rhythmisch gemessenes, imposantes Einherschreiten gewesen sein, und das von Euripides in den Fröschen des Aristophanes

Bildung des Mundes absichtlich übertrieben karrikirt, zur volltönenden Muschel eines Tritons parodirt — — quem (Tritonem) toto litore pontus Audit ventosa perflantem murmura concha. *Lucan.* Phars. IX. 349.

bekrittelte ἥκω καὶ κατέρχομαι des äschylischen Orest ist sicherlich noch einer andern als blos philologischen Erklärung fähig.[7]

Schlachten, Kämpfe und Mordscenen sind vom Schauplatze ausgeschlossen und hinter die Bühne verwiesen. Besonders was die Mordscenen betrifft, hat man nicht ermangelt, in dieser Verschleierung blutiger Greuel einen neuen Zug der griechischen Humanität zu erblicken, eine gewisse Schonung des Kunstbeschauers.[8] Damit will es aber schlecht zusammenstimmen, wenn in den Eumeniden der blutbefleckte Schatten der Klytemnestra, bei Euripides die halbzerschmetterte Jammergestalt des Hippolyt auf die Bühne gebracht wird, und Orest in den Choephoren mit bluttriefenden Händen von der That zurückkommt.[9] Die Ausstellung von Leichen ist auf der griechsischen Bühne an der Tagesordnung;[10] und vergegenwärtigen wir uns die Wirkung, welche die Katastrophe im Agamemnon des Aeschylus, in der Elektra des Sophokles hervorbringen musste, so zeigt sich das Milderungsprincip ästhetischer oder moralischer Humanität

[7] *Aristoph.* ranae. v. 1176 ff. Die eigenthümliche Bedeutung des κατέρχομαι, welche Aeschylus in der bezeichneten Scene selbst zu seiner Vertheidigung anführt, ändert im wesentlichen nichts. Fast durchweg wird schon der blose Moment des Erscheinens oder Erschienenseins festgehalten. ἥκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου διαμειψάμενος. *Aesch.* Prom. v. 284. cf. sept. 40. Choeph. 828. Mit besonderer Feierlichkeit bei den Göttern vergl. unsere Betrachtungen II. Anm. 8.

[8] Die erste Verlegung der Mordscenen hinter die Bühne wird dem Aeschylus zugeschrieben. τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι. *Philostr.* vita Apollon VI. 11. p. 244. ed. Olear. Und doch war es gerade Aeschylus, der kein Mittel unbeachtet liess, eine erschütternde Wirkung hervorzubringen.

[9] *Eum.* v. 94 ff., besonders v. 103. *Hippol.* v. 1327 ff. *Choeph.* v. 1045.

[10] Versteht sich, dass es damit nicht ausschliessend blos auf Wirkung des Schrecklichen abgesehen war. Cf. Süvern über histor. polit. Anspielungen des Sophokles in der Abh. der histor. philolog. Klasse. Berlin v. J. 1824. p. 29.

in seiner ganzen Nichtigkeit. Es gilt hier so ziemlich dasselbe, was früher über die Medea des Timomachus und andere Werke der bildenden und zeichnenden Kunst erinnert wurde. Zuverlässig musste und sollte auf der Bühne gerade das Geheimnissvolle, womit die Blutscene vor sich ging, die Schauder derselben erhöhen, und wollte der Tragiker zum mindesten die Steigerung bis zum Entsetzlichen verhüten, warum liess er nicht das Angstgeschrei der Sterbenden verstummen?[11] Er verhüllt das Auge, damit er um so sichern Erfolges denjenigen unserer Sinne treffe, welcher am schnellsten und tiefsten in die Region des lebhaftesten Mitgefühls, ja der peinlichsten Sympathie führt.[12] So springt mit jenem Angstgestöhn gleichsam eine unbemerkte Thür auf, und lässt plötzlich alle Schrecknisse einer gefolterten Einbildungskraft, wie die Schatten der Unterwelt, über die charonische Treppe in die klare plastische Welt der Bühne steigen.[13] Es bedarf dann nur noch einer empörenden Herb-

[11] Und auch dieses ist auf der attischen Bühne ganz an der Tagesordnung. *Aesch.* Agam. v. 1335. ff. *Soph.* Electr. v. 1396 ff. *Eurip.* Electr. v. 1098 ff.

[12] Diese Eigenschaft des Gehörsinnes war schon den Alten nicht entgangen. — *ἣν (τὴν ἀκουστικὴν αἴσθησιν) ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναι φησὶ πασῶν· οὔτε γὰρ ὁρατὸν οὐδὲν, οὔτε γευστὸν, οὔτε ἁπτὸν, ἐκστάσεις ἐπιφέρεται καὶ ταραχὰς καὶ πτοίας τηλικαύτας, ἡλίκαι καταλαμβάνουσι τὴν ψυχὴν, κτύπων τινῶν καὶ πατάγων καὶ ἤχων τῇ ἀκοῇ προσπεσόντων.* ***Plutarch***, de audit. opp. ed. Xyl. II. p. 37. 38.

[13] Ueberblickt man die griechische Darstellung eines blutigen Frevels, in ihrem ganzen Verlaufe, so ist kein Plan, kein Kunstgriff denkbar, wodurch sie an erschütternder Wirkung hätte gewinnen können. Erst die weitausgeführten Vorkehrungen zur That; dann das geheimnissvolle Dunkel, in welches sie sich hüllt; endlich kommt sie in ihrem schaudervollen Resultate, in der blutigen Leiche an's Licht. Das haben selbst die Römer gefühlt. Man lese die Erzählung von der Ermordung des Hiempsal im *bell. Jugurth.* des *Sallust.* c. 12. Die Bande des Jugurtha ist eingebrochen — dormientes alios, alios occursantes interficere, scrutari loca abdita, clausa effringere; strepitu et tumultu omnia miscere, quum Hiempsal interim reperitur, occultans sese tugurio mulieris ancillae, quo initio pavidus et ignarus loci perfugerat. Nun eine Pause, die That selbst wird

heit, wie die Worte, mit welchen Elektra ihren Bruder zu einem zweiten Stoss ermuntert,[14] um den äussersten Gipfel des Furchtbaren zu erreichen. Ausser dieser offenbaren Tendenz, das Gemüth des Beschauers auf's Tiefste zu erschüttern, hat es mit den Mordscenen dieselbe Bewandtniss, wie mit Kämpfen und Schlachten. Die Darstellung derselben blieb dem Bildner und Maler überlassen. Dieser konnte aus dem rasch sich drängenden Wechsel von Stellungen und Geberden einen einzigen prägnanten Moment hervorheben, diesen dann mit voller Freiheit beherrschen, und den Gesetzen eines leichtfasslichen Ganzen unterwerfen. Die Bühne aber, wo alles in seiner natürlichen Aufeinanderfolge Schlag auf Schlag, und ein Moment den andern verschlingend, hätte erfolgen müssen, würde die Ruhe einer gemessenen, langsam fortschreitenden Statuengruppirung eingebüsst haben, welche in feierlichen Uebergängen, Bewegung an Bewegung knüpfend und innehaltend, unmerklich immer wieder zu einer neuen, fest da stehenden Gruppe sich gestaltete. Auch ist es in Scenen so lebhafter Bewegung unmöglich, jede Einmengung des Zufalls und der Willkür zu vermeiden; ja wenn nicht alles im höchsten Grade unwahr erscheinen soll, so muss sogar dem Zufälligen ein gewisses Recht eingeräumt sein. Welch ein Chaos von betäubenden Nebenumständen musste in der Wirklichkeit eine That mit sich bringen, wie die Ermordung einer Königin von der Hand ihres Sohnes, in der Mitte des königlichen Palastes. Selten versäumt es der moderne Dramaturg, dergleichen Nebenumstände zu einer bedeutsamen Scenerie zu benützen. Er sucht ihnen künstliche Reflexe abzugewinnen, entweder um das Schreckniss zu erhöhen, und mit der rohen Gewalt des Wirklichen zu waffnen, oder um durch Zerstreuung der Aufmerksamkeit

verschwiegen, aber zum Schluss die blutige Leiche der griechischen Bühne: Numidae caput ejus, ut jussi erant, ad Jugurtham referunt.

[14] *Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.* *Soph.* Electr. v. 1408.

es zu mildern. Der Muttermord des Orestes steht in griechischer Nacktheit, einfach und erhaben, in der erschütternden Grösse einer nur auf sich selbst beruhenden Wahrheit da. Es geschieht nichts, als was wesentlich im Begriffe der That selbst liegt, und die Art wie sie vollbracht wird, dünkt uns, war die einzig mögliche Form, in welcher eine solche That zur Verwirklichung gelangen konnte. So wurde schon die Darstellung für sich ein Symbol der unerbittlichen Schicksalsmacht. Eine mathematische Nothwendigkeit hat die Gruppe symmetrisch geordnet, und wir blicken schaudernd in eine Welt, in welcher auch das Verbrechen nur die stille Aussaat eines unermesslichen, ewigen Naturgesetzes ist.

Dass diese Eigenheit des griechischen Theaters hie und dort zur Sonderbarkeit ausartete, zeigt am deutlichsten, wie tiefgewurzelt die Scheu des Dichters vor dem Zufälligen war, welches jede poetische Idee in ihrer theatralischen Verwirklichung gefährdet. Wenn Pythia in den Eumeniden des Aeschylus, vom Entsetzen über den Anblick der Furien gelähmt und entkräftet, aus dem Tempel zurückkehrt, so ist es nicht genug, dass der Zuschauer diese Wirkung ihres Schreckens sieht; Pythia selbst begleitet sie mit schildernden Worten.[15] Jo, vom Wahnsinn und der Wuth körperlicher Schmerzen ergriffen, und wieder in die Irre hinauszustürzen gezwungen, schildert nicht nur ihren Wahnsinn im Augenblicke des Wahnsinns selbst, sondern bemerkt sogar, dass sich ihre Augen wirbelnd im Kreise drehen.[16] Derselbe Dichter, wenn er den Okeanos erscheinen lässt, achtet es nicht unter der Würde des Gottes, diesem selbst in den Mund zu legen, was ein moderner Dichter den Notizen für Schauspieler und Maschinisten würde vorbehalten haben. Er

[15] *Τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκίᾳ σκελῶν.* v. 37.

[16] *Κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,*
Τροχοδινεῖται δ᾽ ὄμμαθ᾽ ἑλίγδην.
Prom. v. 881. 82.

lässt ihn z. B. sagen, dass er angeritten komme, auf einem flügelschnellen Vogel, welchen zu lenken, er keines Zügels, sondern blos des Willens bedürfe.[17] So wird der Plastiker gleich in die Erfindung seiner Idee das Gewicht und die Masse des Materials mit hinüber nehmen, um diesem nichts zuzumuthen, was die Probe der Verwirklichung vielleicht nicht bestehen dürfte. Vor der Seele des Dichters stehen vollendete plastische Bilder. Ihrer äusseren Umgränzung, wie der Tiefe ihrer Bedeutung nach, sucht er sie durch das Kunstmittel, welches ihm zu Gebot steht, durch das lebendige Wort, vollständig zu erschöpfen, und gedenkt so ihrer Verwirklichung die unerschütterlichste Basis unterzulegen. Aus den angeführten Beispielen ergibt sich zugleich, wie sehr die theatralische Darstellung und die Dichtung als ein unzertrennliches Eins betrachtet wurde.

Doch fehlt es auch nicht an Beispielen, wo die Darstellung der Bühne von dem Worte der Dichtung losgelöst, nur auf sich selbst beruhte. Dies ist namentlich bei den sogenannten stummen Personen der Fall.[18] Die Bia im Prometheus des Aeschylus scheint wirklich nur da zu sein, um eine Lücke symmetrisch zu füllen. In der Elektra des Sophokles nimmt selbst Pylades an keinem Gespräche Theil. Sein bloses Dasein genügt. Manchmal hatte dieses Schweigen einen tieferen Sinn. In den Choephoren des Aeschylus bleibt Pylades, wiewohl thätig in die Handlung verflochten, in den bewegtesten Scenen stumm. Ein einziges Mal bricht er sein geheimnissvolles Schweigen, aber gerade in dem

[17] *Ἥκω — — — — — —*
Τὸν πτερυγωκῆ τόνδ᾽ οἰωνὸν
Γνώμῃ, στομίων ἄτερ, εὐθύνων.
Prom. v. 284 ff.

[18] Böttiger in seiner Furienmaske dachte bei diesen Personen, bei den eigentlichen Statisten wenigstens, sogar an eine Vorstellung durch blose Puppen. Genelli ging noch weiter. Theater zu Athen, p. 103, vergl. jedoch *Boeckh*, graec. trag. princ., p. 94 ff.

entscheidendsten Augenblicke. Orestes war von Scene zu Scene kraftvoll und entschieden seinem Ziele entgegengeschritten. Aber wie er nun wirklich an die That gehen soll, und seine Mutter ihm die Brust zeigt, die ihn genährt hat, fühlt er, dass die menschliche Natur stärker ist, als der Mordbefehl eines Gottes.

„Pylades, was thun? soll scheuen ich der Mutter Mord?“

sind seine Worte; und jener wird dann mit der Gegenfrage:

„Und was dann wird aus Loxias' Weissagungen?“

zur entscheidenden Stimme des Schicksals selbst.[19] Derselbe Dichter hatte in zwei andern Tragödien sogar die Hauptpersonen schweigend auf die Bühne gebracht, den Achilles in den Phrygiern, und die Niobe in der Tragödie dieses Namens. Den grössten Theil des Stückes sassen sie im stummen Schmerz, beide sogar verhüllt, folglich auch ohne Bewegung, bis sie endlich in gewaltige erschütternde Worte ausbrachen.[20] Wie in den Mordscenen die dunkle ahnungsvolle Welt der Einbildungskraft mit der scharfen Wirklichkeit einer plastischen Darstellung contrastirte, in den affectvollen Scenen Natur und Kunst gegeneinander rangen, so waren hier die einfachen Grundelemente des Drama's, Plastik und Poesie, das lebendige Wort und die schweigende Gestalt auseinandergetreten, um gegenseitig eines die Wirkung des andern zu verstärken. Wie man sich indessen auch den

[19] *ΟΡ. Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;*
ΠΥΛ. Ποῦ δῆτα λοιπὰ Λοξίου μαντεύματα —; v. 889. 890.

[20] *Πρώτιστα μὲν γὰρ δῆθ' ἕνα τιν' ἐκάθισεν ἐγκαλύψας,*
'Αχιλλέα τιν', ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνὺς,
Πρόσχημα τῆς τραγῳδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.
Aristoph. ran. v. 983.

Cf. vit. Aesch. ab anon. conscr.

Nach letzterem sprach Achilles nur im Anfange des Stückes einige Worte: *ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα.*

Effekt solcher Scenen denken mag,[21] so viel bleibt gewiss, dass sie nur auf einem Theater geduldet werden konnten, auf welchem das plastische Princip vorherrschend war. So würde es sich auch kein moderner Tragödien-Dichter beikommen lassen, den ersten Helden der Tragödie als eine zwar beredte, aber das ganze Stück hindurch unbewegliche Statue reliefartig, an einen Fels zu lehnen, wie dies Aeschylus mit seinem Prometheus that.

Der äussere Bau des griechischen Theaters stimmt mit allem diesem auf's genaueste überein. Der wenig vertiefte Hintergrund lässt keine perspektivische Gruppirung zu. Die Figuren müssen wie die Statuen einer Gruppe neben einander treten.[22] Was die Dekorationen betrifft, so hört man freilich von Prachtpalästen, Tempeln und Strassen, ja von Felsgebirgen am Meeresufer, von wüsten Inseln und blühenden Hainen, und die Schilderung des Apulejus von der Scenerie einer Pantomime klingt wahrhaft feenartig. Erwägt man aber die Notizen eines Pollux, und was von Vitruv auf die griechische Bühne zu beziehen ist, genauer, bedenkt man den, im Vergleich zum Theatron im engern Sinne des Wortes, sehr beschränkten Raum der eigentlichen Bühne, ferner das unverkennbare Streben der Dichter, durch den Mund des Schauspielers selbst auf die Bedeutung der Scene aufmerksam zu machen, nimmt man endlich noch hinzu dass die Malerei selbst in ihren blühendsten Epochen das Landschaftliche, wenigstens nicht als einen besondern Kunstzweig cultivirte: so geht mit ziemlicher Gewissheit hervor, dass die malerische Seite des Scenenwesens auf keine malerische Täuschung berechnet war. Die griechische Dekoration war mehr vorstellend als darstellend, mehr symbolisch als

[21] Vielleicht — *ὡς ἡ τοῦ Αἴαντος ἐν Νεκυίᾳ σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου.* *Longin.* de subl. 3. 9.

[22] Aug. W. Schlegel, über dramatische Kunst und Literatur I. p. 100.

malerisch in unserem Sinne des Wortes. Sie erscheint wie die Andeutungen von landschaftlichen Gegenständen auf antiken Reliefs, und verhält sich zur lebendigen Statue des Theaterheros wie der bedeutungsvolle harmonische Schmuck des Tempels zur Statue des Gottes, wie eine sinnvolle Arabeskenfassung zu den Bildern des Reliefs. Eine gewisse symbolisch örtliche Beziehung scheint manchmal in den Chor gelegt zu sein. So repräsentiren die Okeaniden im gefesselten Prometheus das Meer, welches den Marterberg bespült, und in den sogenannten satyrischen Dramen ist die ländliche Natur zur ergötzlichsten lebendigen Scenerie geworden.

Das moderne Theater hat ganz entgegengesetzten Charakter. In seinen perspectivischen Fernsichten, seiner festeren Umrahmung des Ganzen, in der Gruppirung der Figuren herrscht das optisch-malerische Princip. Daher hat das moderne Theater auch das künstlich bereitete Licht als einen wesentlichen Theil des malerischen Ganzen in sich aufgenommen. Das antike theilt die Beleuchtung mit der Wirklichkeit, wie das plastische Kunstwerk. Für beide ist das Licht eigentlich gar nicht vorhanden, sondern nur eine physische Voraussetzung, eine natürliche conditio sine qua non.

Aber wie wir sahen, dass das Werk der bildenden Kunst hier oder dort in die Wirklichkeit hinüberschweifte, so trat auch die Darstellung des Theaters nicht selten aus dieser plastischen Abgeschlossenheit heraus, erweiterte sich momentan zur Wirklichkeit, oder zog diese durch eine kühne augenblickliche Verwandlung des Wirklichen in die Metapher der Kunst, mit in den Bereich ihrer ideellen Welt. So wurde schon von andern bemerkt, dass die Anrufungen des Lichtes, der Sonne, in den Klagen der Elektra vom Schauspieler an die wirkliche Sonne, gewisse Stellen sogar an das zum Zuschauen versammelte Volk gerichtet waren.[23]

[23] A. W. Schlegel l. l. p. 86.

Diese wenigen Ausnahmen abgerechnet, behauptete das griechische Drama die strengste Abgeschlossenheit. So nahe der Gott in der Statue den Menschen treten sollte, so hoch und unnahbar baute sich das kolossale Bild des Schicksals in eine schwindelnde Ferne empor. Dies zeigt sich am deutlichsten im Chor der Tragödie.[24] Ihn und die Maske braucht man eigentlich blos zu nennen, um das Bild des griechischen Drama's als eines plastischen Ganzen bis zur Evidenz vollendet zu sehen. Denn was ist der Chor für die Tragödie? Dasselbe, was der Beschauer für die Statue war, der plastische Beschauer, nun aber in das Kunstwerk selbst als integrirender Theil desselben aufgenommen. Die innere nothwendige Beziehung eines beschauenden Subjects zum Kunstobjekt, ist im Chore der Tragödie zur äussern Erscheinung gekommen; der Act des Gemüths und der Einbildungskraft sinnlich verwirklicht. Er ist keine Person, sondern ideale Personification, — denn der Beschauer, in seinem wahren Begriff gedacht, empfindet nicht als Individuum, sondern als poetisches Bewusstsein; — er ist die Masse des Volkes, als in welcher die Kunst die Wurzel ihrer Bestimmung hat. In dem Dialog wird er seiner selbst entäussert, zur Person verwirklicht, von der Handlung selbst mit fortgerissen, sympathetisch ergriffen, wie jener Beschauer des leidenden Philoktet. In den strophischen Gesängen kehrt er wieder zur Freiheit der Reflexion zurück. Seine endliche Bestimmung aber ist keine andere, als das, was in der Statue nur scheinbar, in der Tragödie aber wirklich geworden war, nun wieder aus dieser Wirklichkeit zum reinen poetischen Bilde zu erheben.

Endlich die Maske! — über ihre Vorzüge und Nachtheile ist viel geschrieben und gestritten worden. Längst

[24] Ueber ihn vergl. besonders Schlegel l. l. p. 113 ff. Schillers Vorrede zur Braut von Messina und *Ilgen*, chor. graec. tragic. opusc. varia philolog. I. p. 49 ff.

anerkannt ist, dass die Maske das sicherste Mittel war, die erhabenen Gestalten der Sage mit idealischer Schönheit auszustatten, und die Individualität des darstellenden Künstlers gänzlich zu vertilgen. Zu den Nachtheilen wird die Unmöglichkeit gerechnet, den Wechsel der Empfindungen durch das Spiel der Mienen auszudrücken.[25] Man dachte daher wohl an ein Vertauschen oder an Beweglichkeit der Masken. Beides ist unstatthaft. Der Augenblick sollte und durfte auf der griechischen Bühne keine Gewalt über das menschliche Antlitz haben. Ausdruckslos war die Maske darum nicht. Ueber alle Bilder tragischer Masken, die wir noch auf Gemmen und Sarkophagen sehen, ist ein gewisses Grauen, Furcht und Entsetzen ausgegossen, oder der tiefste Schmerz in die Stirne gefurcht. Dadurch ist die Maske gleichsam nichts als die ruhige Spiegelfläche, welche immerwährend die dunkle Wetterwolke zeigt, die unbeweglich über den Häuptern der gebeugten Menschheit niederhängt. Mit dem ersten Schritte, mit welchem der Held auf die Bühne trat, war auch sein unerbittliches Schicksal mit aufgetreten. Unauslöschlich trug er es, wie ein Kainszeichen, auf der Stirne. Ausdruckslos war die Maske nicht, aber der Ausdruck war in seinem Extrem mit der schroffsten Einseitigkeit erfasst. Er zeigte Grauen, und nichts als Grauen, oder den reinen ungemischten Schmerz. Ueber das Angesicht der Statue spielte der Ausdruck in seiner Mannichfaltigkeit, ein freies Feld für die weitere Fortbildung in der Seele des Beschauers. Was dort nur ein Innerliches, Eingebildetes war, hat im Drama die Wirklichkeit des Wortes und der That gewonnen. In der

[25] Für und gegen die Masken *Lacombe*, pr. de l'art. théatr., p. 27. *Brumoy*, théatre des Grecs. I. p. 132. A. W. Schlegel l. l. p. 91 ff. Sehr treffend sagt Schlegel: „Die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohlthun, sich dabei die alte Sculptur gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild sich jene als belebte, bewegliche Statuen im grossen Styl zu denken." p. 99.

Maske aber kehrt die Bewegung immer wieder zur tiefsten plastischen Ruhe zurück. Sie ist es eigentlich, welche die Succession mit unausweichlicher Strenge in den Moment einer einzigen Totalanschauung, in die Form des Raumes zusammendrängt.

Die letzten Gründe aufzudecken, aus welchen diese eigenthümliche Stellung der Tragödie gegen die Plastik hervorging, ist hier nicht der Ort. Dem Kunstfreunde wird es genügen, bemerkt zu haben, welch ein richtiges Gefühl den griechischen Künstler geleitet, wenn er, wo der gegebene Stoff ein todter war, sogleich den reinsten Gegensatz desselben, Seele und Leben ergriff, dagegen ein an sich schon Belebtes der ruhigen Bestimmtheit räumlicher Formen unterwarf. Eine genauere Untersuchung würde freilich noch auf ganz andere Beziehungen stossen. Lag nicht, um nur dies Eine zu erwähnen, auch der Tragödie in ihrem ersten Beginne schon die Tendenz zu Grunde, das Göttliche in leibhafter, aber belebter Gestaltung vor die Sinne zu bringen? Selbst die bacchische Begeisterung, was war sie anders, als die Seligkeit des Gottes, in welche der Mensch sich versetzte, um in ihr die Seele eines belebten Götterbildes zu gewinnen, welches er nun nicht mehr ausser sich als ein zweites, fremdes, sondern an sich selbst darstellte? — Von dieser Seite würde auch das vielbesprochene *οὐδὲν πρὸς Διόνυσον* seinen wahren Sinn erhalten, und die Frage sich lösen: wie das finsterste Bild des Lebens zum Festspiel des freudespendenden, sorgenlösenden Gottes werden konnte?

Die bacchische Begeisterung war ein Zustand der Seele, in welchem der Mensch am lebendigsten und klarsten zum Bewusstsein eines unauflöslichen Zwiespaltes seines eignen Wesens kommen musste, zum Gefühle einer doppelten Welt, welche sich gegenseitig ausschliesst, und nur in Wechselvernichtung sich berührt. Was die erste Ausbreitung des Bacchusdienstes, seine Feier in Italien begleitete, war es

nicht in der That ächt tragischer Art? — Die Seligkeit des Gottes, deren der Mensch sich vermessen hatte, war sein böser Dämon geworden, der die Freiheit seines Willens gefangen nahm, jede Schranke des gewöhnlichen Lebens niederriss, alle Gesetze der Zucht und Sitte mit Füssen trat, und endlich, um die Fülle der frevelnden Lust ganz zu erschöpfen, oder die erschöpfte zu verjüngen, die Wollust des Schmerzes zu Hülfe rief. Diesem realen tragischen Unfug zu steuern, trat in Griechenland die Kunst persönlich in's Mittel, indem sie den an sich nicht zu hebenden Widerspruch in den harmonischen Gegensätzen seines Bildes löste, oder mit aristophanischer Laune die ganze Welt in schallendes Gelächter zerplatzen liess. Aber die Haltung der hohen Melpomene musste um so gemessener sein, je ausschweifender das Thun der Mänade gewesen war, an deren Stelle sie getreten, je ernsteren Sinnes das Geheimniss, welches sie von ihr überkommen hatte. Der Marmor des Pygmalion durfte zum Leben erwarmen, aber die losgebundene Furie musste zu Marmor werden. — Nicht umsonst hiess Aeschylus mit Auszeichnung der Genosse des Dionysos. Schon in seiner Kindheit hatte er vom erscheinenden Gotte selbst die Weihe des tragischen Dichters empfangen,[26] und die Sage, dass er vom Weine berauscht sich selber unbewusst gedichtet habe, soll gewiss noch etwas mehr bedeuten, als dass er ein Trunkenbold gewesen.[27] In keinem Tragiker spricht sich so feierlich und entschieden die fromme Scheu gegen alles aus, was altherkömmliche Sitte geheiligt hat, gegen jede gesetzliche Schranke. Er hatte, vom Dionysischen Geiste ergriffen, am

[26] *Paus.* I. 21. 2. p. 38. 39.

[27] S. die Hauptstellen bei *Buttl.* annot. im *Aesch.* von *Schütz* v. p. 32. Auch Kratinus, der kühne Dichter der alten Komödie, ein dem Aeschylus verwandter Geist — *ποιητικώτατος, κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτῆρα* interpr. v. in Arist. nub. (comment. in Arist. ed. Beck II. p. XXIX.) — wird der Trunkenheit beschuldigt. v. *Brunk* ed. Arist. equit. v. 534.

deutlichsten den Punkt erkannt, welchen der Mensch nicht überschreitet, ohne das blinde Werkzeug dämonischer Mächte zu werden.

Doch verlassen wir diese mystisch unheimlichen Regionen, und eilen wir zu Werken, in welchen sich tragische Ideen mit der klaren Bestimmtheit der bildenden Künste spiegeln!

XV.

— Tota jam ante oculos meos
Imago caedis errat.
(Sen. tr.)

Auf das lebhafteste erinnern die Reliefs des älteren Kunststyls an Darstellungen der griechischen Bühne. Die Göttergestalten namentlich haben auf jenen Werken in Bewegung und Geberdenspiel durchaus etwas theatralisches. Es sind die Gesten sehr markirt, und von ganz eigenthümlicher Zierlichkeit, die Schritte die eines Tänzers, und besonders die Art, wie die weiblichen Figuren das Gewand emporziehen, oder zu weiten Schwingungen wölben, unverkennbar Tanz- oder Theaterattitüde.[1] Ueberdies scheinen die Gewänder jener Götterbilder künstlich gefältelt zu sein, wie solches, um vollkommen und sicher zu verhüllen, zugleich um die plastische Stetigkeit der Theaterfiguren nicht zu stören, wohl auf der Bühne mag in Brauch gewesen sein. Anfänglich nur der starren Tempelpuppe zur Hülle dienend, erhielten diese Draperien in den dramatischen Vorstellungen durch den Contrast, in welchen sie hier mit einer reellen Bewegung traten, ideellen Sinn, und empfahlen sich dem

[1] *ἔστι δὲ καὶ τὰ τῶν ἀρχαίων δημιουργῶν ἀγάλματα τῆς παλαιᾶς ὀρχήσεως λείψανα.* *Athen.* deipn. XIV. 23. ed. Schw. V. p. 386.

Auge des Bildners als Symbol einer festtäglichen Erscheinung.[2] Doch lässt es sich freilich nur selten entscheiden, ob der griechische Schauspieler Bildwerke zum Muster nahm, oder umgekehrt, der Bildner den Erscheinungen der Bühne folgte. In gar manchem Punkte ist das Verhältniss des Drama zur Plastik, als ein Verhältniss der Wechselwirkung zu betrachten. Was das Sprechende, scharf Bezeichnende im Spiele der Geberden betraf, mochte der Bildner von Tragöden lernen, und diesen dafür wieder mit Linien der Schönheit und Anmuth bereichern. Auch will in mehreren Fällen der Begriff des Dramatischen im weitesten Sinn des Wortes gefasst sein, als plastische Darstellung irgend einer Handlung und Begebenheit, vermittelst der Person des Künstlers selbst; wo denn also der dramatische Bildner auch in den mysteriösen Götterrepräsentationen der Tempel und in den pantomimischen Tänzen, welches alles übrigens auch äusserlich durch den ganzen Apparat mit dem eigentlichen Theater in Verhältniss stand, das weiteste Feld vor sich hatte.

Ausser den oben erwähnten künstlichgelegten Falten finden sich in der Bekleidung griechischer Figuren noch andere Punkte, welche auf die Bühne zurückweisen. Wir erinnern nur an jene Bänder, welche kreuzweise über die Brust gehen, und deren anfängliche Bestimmung gewiss keine andere war, als die Flügel festzuhalten, mit welchen die Iris und andere Flügelgestalten auf der Bühne erschienen.[3] Ja die Vermuthung ist nicht zu verwerfen, dass manche

[2] Die näheren Erörterungen über die Werke des älteren Kunststyls in ihrem ganzen Umfang, verspare ich auf die Gelegenheit, wo ich ausführlich von den Aegineten zu sprechen gedenke. Ueber die gefältelten Kleider des Theaters und an Werken der bildenden Kunst siehe Genelli's Theater zu Athen p. 89 ff. Die Absichtlichkeit jener Parallelfalten ist augenfällig. Z. B. die drei Götterbilder in Welker's Zeitschr. t. 3. 11. oder die Steifheit in den Falten des Gewandes im Gegensatze mit der Leichtigkeit in der Zeichnung des Nackten bei *Laborde*, collection des vases grec. I. pl. 51.

[3] Böttiger's Furienmaske p. 83. 84.

Göttergestalten erst durch den Bedarf der theatralischen Darstellung, zu geflügelten geworden sind. Man fühlte die Nothwendigkeit, wenn ein Gott mit homerischem Luftschritte die Bühne betreten, oder durchschweben sollte, die Raschheit der Bewegung durch Flügel symbolisch anzudeuten, und dem Auge des Beschauers gleichsam einen Stützpunkt zu geben, damit er die Wunderbewegung nicht blos auf Rechnung des Maschinisten schreibe.[4]

Doch blicken wir noch einmal auf die Götterbilder des alten Styles zurück. Die künstlich gedrehten Flechten ihrer Haarbildung entsprechen auf's genaueste der Theatermaske.[5] Da die Maske das ganze Haupt bedeckte, kamen die natürlichen Locken des Schauspielers nicht zum Vorschein; die falschen Haare der Maske aber mussten künstlich geordnet werden, wenn sie zu dem feierlichen Pompe des übrigen Kostüms passen, und nicht jeden Helden der Bühne zu einem Spartokomes entstellen sollten. Noch näher treten die Köpfe alterthümlicher Bildwerke der Theatermaske dadurch, dass die Haare über der Stirne absichtlich zu einer Erhöhung zusammengebauscht sind, welcher dann bei Apollobildern noch der Lorbeer, bei Junoköpfen das Diadem unterstützend beigesellt ist. Wir haben hier ganz offenbar den Onkos der Theatermaske.[6] Dahin scheint selbst die eigenthümliche, so viel besprochene Haarbildung des Jupiter zu gehören, diese über die Stirne sich aufwölbende und dann zu beiden

[4] Vergl. Voss, mythologische Briefe II. p. 152.

[5] Die Uebereinstimmung der Haarbildung an Masken und Statuen bemerkte schon *Servius*: viri sicut mulieres (antiquo more) componebant capillos; quod verum esse et statuae nonnullae antiquorum docent, et personae, quas in tragoediis videmus similes in utroque sexu, quantum ad ornatum pertinet capitis. ad *Virg. Aen.* X. 832.

[6] In welch' einem engen Verhältnisse der Maskentypus auch zu einer andern Sphäre der griechischen Kunst stand, hat Böttiger in einer Abhandlung gezeigt, wo die χρηπὶς der Tempel mit dem Kothurn, ihr Giebelfeld mit dem Onkos verglichen wird. Tragische Masken und Tempel der Alten im Neuen Teutschen Merkur. 1799. St. 11. p. 217 ff.

Seiten niederrollende Lockenfülle. In der Natur findet sie sich nicht, und symbolische Deutungen oder Hinweisungen auf die Mähne des königlichen Löwen reichen nicht aus. Die Nothwendigkeit dieser Haarbildung, so trefflich sie zum Charakter des Jupiter stimmt, ist nicht einzusehen. An der griechischen Maske aber war der Onkos unentbehrlich. Ohne ihn würde die Proportion einer durch den Kothurn erhöhten Gestalt missfällig gewesen sein. Das Haupt in seinem ganzen Umfang gleichmässig erhöht, war unerträgliche Missform. Auch forderte das Auge nur einen Anhaltspunkt; die blosse Erhöhung über der Stirne, durch niederrollende Locken ausgeglichen, leistete den gewünschten Dienst. Der höchste Onkos blieb wie der Kothurn der ersten Rolle des Stückes dem Gotte, dem Könige vorbehalten, und der bildende Künstler, an das Imposante der Theatergestalten gewöhnt, trug diesen Onkos auf den König der Könige, den Protagonisten des Olympos über. Es finden sich Jupiterköpfe, an welchen sogar die ganze Bildung des Gesichtes, verbunden mit dem Wurfe des Haares, sich maskenhaft darstellt.[7] Ein Jupiterkopf in Goethe's Sammlung scheint fast konisch gebildet.[8] Noch unverkennbarer ist der Maskentypus an der Bildung jener Untergottheiten, welche zur Umgebung des Bacchus, dieses Laren der griechischen Bühne, gehören. Der Kopf des herrlichen Silen in Dresden[9]. ist die reine Silenenmaske, die wir so häufig auf Gemmen finden; wobei dann besonders die gleichförmig künstlich gedrehten Bartlocken nicht zu übersehen sind. Der Merkur endlich auf alterthümlichen

[7] Zu vergleichen wären beispielsweise die Zeichnungen: villa Borgh. port. n. 26. St. 4. 2. *Mus. Pio-Clem.* I. 1. VI. 1. *Winkelmann*, opp. IV. t. 1. B.

[8] Siehe die Abbildung bei *Winkelmann*, opp. IV. t. 5. B.

[9] *Augusteum* II. t. 71., vergl. *Mus. Pio-Clem.* VII. t. 3. *Mus. Napoleon* II. t. 10. und die Silen- oder Pan's-Maske: in descr. of. anc. marbl. II. t. 11.

Bildwerken ist nichts anderes, als die Botenmaske des Theaters, welche unter dem Namen Sphenopogon bekannt ist.

Ein solches Annähern an die Maskenbildung wird erst recht begreiflich, wenn man die grosse Menge von Bildwerken überblickt, in welchen die Maske für sich selbst als Maske dargestellt ist. Diese Masken, welche bei ausserordentlicher Mannichfaltigkeit eine eigne Kunstwelt bilden, zeigen allein schon, wie heimisch die alten Künstler in den Darstellungen der Bühne waren. Wir kennen die Masken als architektonischen Schmuck, als Arabeske, als Symbol auf Sarkophagen, als Spielwerk von Amorinen, Kindern oder Genien. Allein, und in den verschiedenartigsten Zusammenstellungen kommen sie vor. Dieselbe Mannichfaltigkeit in Absicht auf Charakter und Ausdruck. In einem nicht geringen Theile derselben mag man gern noch die erhabenen Ideale der Tragödie erkennen. Andere sind bis zum schneidendsten Hohne gegen Form und Natur verzerrt, und mahnen so, wenn auch nicht mehr an bestimmte Charaktere, doch an die schonungslose Strenge der alten Komödie, die ihre unglücklichen Schlachtopfer wohl mit wahren Armensündergesichtern vor ihren Richterstuhl mag gefordert haben. Masken der Satyre dagegen und andere zeigen oft ein so seltsames Gemisch von Scherz und Ernst, von muthwilliger Laune und geheimen Grauen, dass wir sie nicht ungern als Symbole des alten Satyrdrama betrachten möchten.[10] Oft sind Masken zu ländlichen oder theatralischen Gruppen, unter dem Gegensatze von schmerzhaftem Ernste, behaglicher Ruhe und schalkhafter Freude, in ein anmuthiges Bild zusammengestellt, hie und da vielleicht als Andeutungen der

[10] Freilich sind nicht alle Maskenabbildungen gerade zum Theaterapparat zu rechnen. Vergleiche über die sehr verschiedene Bestimmung der Masken bei den Alten: Böttiger, über das Wort Maske im Neuen Teutschen Merkur. Jahrg. 1795. I. p. 337.

Hauptklassen des antiken Theaters.[11] Unter den herkulanischen Gemälden finden sie sich mit sonstigem Theaterapparat zusammengereiht.[12] Sie bilden kleine Scenen der Theatergarderobe und leiten so die zahlreiche Klasse von Bildwerken und Gemälden ein, in welchen uns das griechische Theater in seinem ganzen Umfang, selbst den Akt des Dichtens und der Einübung nicht ausgeschlossen, vor die Augen geführt wird. Auf einem Relief, das Zoega bekannt machte, sitzt ein Dichter oder Schauspieler vor einer tragischen Maske, in deren Anschauen er sich ganz zu vertiefen scheint. Ihr Anblick soll ihn zur dichterischen Weihe begeistern, oder im Gemüth des Schauspielers ein vollständiges Charakterbild seiner Rolle erwecken.[13] Ein ähnlicher Sinn liegt jenen zahlreichen Bildern unter, wo junge Mädchen, wahrscheinlich bacchische Tänzerinnen, eine Maske beschauen.[14] Eine förmliche Theaterprobe lässt sich noch auf dem Bruchstücke eines herkulanischen Gemäldes erkennen. Ein junger Mann, durch die tragische Maske, welche er mit beiden Händen hält, als tragischer Schauspieler bezeichnet, recitirt seine Rolle im Angesichte des Dichters, der mit der Miene der Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung vor ihm sitzt.[15] Wir übergehen die zahlreichen Bilder von komisch maskirten Schauspielern in Gemälden, Reliefs und kleinen Statuen[16] und weisen nur noch auf ein Gemälde hin, das zu Portici

[11] Siehe z. B. das Relief im *August.* II. t. 84. Die Maskengruppe in der *descript. of anc. terracotte* pl. 31. Nro. 62. *Mus. Napoleon* II. 27.

[12] Z. B. *Pitture ant. d'Ercolano* IV. t. 37.

[13] *Zoega,* bassir. I. Nro. 24., vergl. die Stelle des Fronto über den Tragiker Aesopus, welche Lange anführt in seinen: *vindic. Tragoediae romanae* p. 20.

[14] *Mus. Florent. gemm.* t. 44. 2. 4. et al.

[15] *Pitture d'Ercolano* IV. t. 41., vergl. damit das Relief bei Winkelm. Alte Denkm. Nro. 192.

[16] *Pitture d'Ercolano* IV. t. 34. 35. und die schon früher angeführten Statuen im vaticanischen Museum.

gefunden wurde.[17] Im langen weissen Talar, vom breiten tragischen Gürtel zusammengehalten, sitzt der Dichter auf einem Throne. In der Linken hält er, stolz wie der olympische Zeus, den silbernen Scepter mit goldner Spitze. Ihm zur Rechten kniet eine Muse, sie ist damit beschäftigt, seine Worte aufzuzeichnen; vor ihr die tragische Maske. Der Dichter ist durch dichterische Begeisterung zum thronenden Gott erhoben, gewiss zum Dionysus selbst, wie so oft auch der Priester auf alten Gemälden in die Gestalt und Tracht seines Gottes gehüllt ist.

Soll von eigentlichen Bühnenvorstellungen, von malerischen und plastischen Nachbildungen theatralischer Scenen namhafter Dichter die Rede sein, so finden wir solche am häufigsten auf Vasengemälden und auf den Reliefs der Sarkophage. Die Vasen gehören schon durch ihre muthmassliche äussere Bestimmung in den Kreis des dionysischen Kultus. Daher denn auch die meisten derselben bacchische Festaufzüge darstellen, mysteriöse Scenen und Maskeraden; alles Gegenstände, welche wenigstens in mittelbarer Berührung mit dem Theater stehen.[18] Eine nicht geringe Menge von Vasenbildern enthält überdies mythische Geschichten, welche durch die Nebenfiguren der Satyren sich sogleich als Nachbildungen von Satyrdramen verrathen. In andern begegnen uns Bilder der altdorischen oder auch der neuern Komödie,[19] während eine dritte Klasse, wie wir gleich sehen werden, höchst wahrscheinlich aus Tragödien entnommen ist. Die ganze Behandlung der Vasenbilder, der ganze Vasenstyl, wenn wir diesen Ausdruck brauchen dürfen, ist Theaterstyl, jede Geberde ausdrucksvoll, nicht selten weit

[17] *Pitture d'Ercolano* IV. t. 42.

[18] S. Böttiger's Excurs in den Ideen zur Archäologie der Malerei p. 175 ff.

[19] Vergl. Böttiger l. l. p. 201. ff. K. Otfr. Müller: die Dorer, Abth. II. p. 354. cf. *Grysar*. de Doriensium comoedia quaest. I. p. 41 ff.

ausholend und excentrisch, die Haltung tänzerartig. Für farblose oder richtiger, monochromatische Zeichnungen, für blose, mit einer symbolischen Farbe ausgefüllte Conturen, denn dies sind die Vasengemälde, ist nichts so sehr geeignet, als die einfache Darstellung der einfachen nackten Form. Nichtsdestoweniger gefallen sich die Vasenfiguren in reichgeschmückten, schwerfälligen Gewändern, und des dürftigen Farbentones ungeachtet, sind die bunten Stickereien der Bekleidung mit der äussersten Sorgfalt und Pünktlichkeit ausgeführt. In dieser Beziehung ist vorzüglich die verschwenderische Pracht merkwürdig, mit welcher das Barbarenkostüm z. B. der Phrygier, der Amazonen bedacht ist.[20] Dies müsste schon im Allgemeinen auf den Flitter einer reichausgestatteten Theatergarderobe deuten, wenn nicht noch ganz bestimmt einzelne Stücke derselben z. B. die langen Chiton's mit breitem Gürtel, die bis zur Handwurzel reichenden Aermel zu erkennen wären.[21] Flügelfiguren denkt man sich am liebsten nackt, oder im leichten kurzgeschürzten Gewande. Auf Vasen sind sie nicht selten in schwerniedersinkende, faltenreiche Gewänder gehüllt, wie dies nur auf der Bühne unumgänglich war.[22] Wir hörten ferner, welche Bedeutung für das plastische Werk der Beschauer hatte, und wie dieser in der Tragödie unter der Maske des Chors in das Kunstwerk selbst übergegangen war. Auf Vasengemälden finden sich oft mitten im Kreise der bewegtesten Handlung, Figuren, denen sich durchaus keine andere

[20] Z. B. Tischbein III. 9. Hancarville I. 128.

[21] S. Böttiger's Furienmaske p. 39. 140. et al. und Genelli l. l. — Als Musterbild des griechischen Theaterpompes kann der Apollo Musagetes gelten. Z. B. bei Tischbein III. pl. 5. Vergl. über dieses Costüm *Visconti*, Mus. Pio-Clem. I. p. 159. ff. Levezow, die Familie des Lykomedes p. 48.

[22] Siehe z. B. die Eos auf der Vase bei Tischbein IV. 12. Das geflügelte Mädchen bei Hancarville I. 35. cf. *Millin*, peint. de vases pl. 22. *Laborde*, collect. des vases gr. I. pl. 78.

nothwendige Bestimmung unterlegen lässt, als Zeugen dessen zu sein, was vorgeht. Sie scheinen manchmal von ihrer Umgebung kaum berührt zu werden, sie sind die reine ruhige Beschauung oder Reflexion. Oft zeigen sie dagegen das lebhafteste Mitgefühl, in Freude oder Schmerz, in Furcht und Schrecken, ohne darum äusserlich und thätig mit der Handlung selbst verflochten zu sein;[23] beides die Grundelemente, in welchen der tragische Chor sich bewegte. Noch andere Gestalten, meist zu Büsten abbrevirt, sind ganz dem Schauplatze der Handlung entrückt, und scheinen ursprünglich bestimmt gewesen zu sein, wieder dem ideellen Beschauer gegenüber, den wirklichen Zuschauer des Theaters vorzustellen.[24] Jener, der Chor ist auch auf Reliefs nicht zu verkennen, und fehlte vielleicht nirgend, wo eine wichtige Handlung in der Bewegtheit mehrerer Figuren plastisch dargestellt wurde. Dies abgerechnet, liegt den Theaterscenen auf Reliefs in der Regel ein den Vasenbildern entgegengesetztes Princip zu Grunde. Nur seltene Fälle sind auszunehmen, wie z. B. jenes Relief, welches den Herkules im

[23] Es kann dabei nicht irren, wenn diese Figuren noch engere Beziehung zu den handelnden Personen zu haben scheinen, z. B: als Ammen, Diener u. dergl. Dies fand ja auch im Chore statt. Die Beschauung bleibt das Hauptmoment, vergleiche die ruhigen Figuren bei Tischbein IV. 41. Hamilton I. pl. 88. (wahrscheinlich Hippolyt und der Chor). *Millin*, peint. de vases I. 33. Die Bacchantin in belebter bacchischer Umgebung bei *Laborde*, coll. d. v. gr. I. 51. Den sinnend zuschauenden Jüngling bei dem Unglück der Hekuba, *Millin* l. l. II. 37. Die schmerzlichbewegten Figuren auf dem Raub der Cassandra bei Passeri III. 295. bei dem Schlangentödter Adrast — Relief in Winkelmann's Alte Denkm. Nro. 83. etc. — die bei Pentheus Ermordung zuschauenden und musicirenden Centauren. Relief aus der gal. Giust. in *Millin*, gal. mythol. LIII. 253., womit verglichen werden kann die Flötenspielerin bei der Geburt des Bacchus auf einer Patera. S. die Kupfer zu Creuzer's Symbolik t. 20. Offenbar eine Pantomime!

[24] Vergleiche z. B. Tischbein IV. pl. 6. pl. 36. *Millin*, mon. ant. ined. II. 199.

vollständigen Theaterkostüm, sogar in der Maske, zeigt.[25] Sonst wirft die bildende Kunst den lästigen Prunk der Theatergarderobe ab. — Sie beschäftigt sich überhaupt mehr mit dem poetischen Stoffe des Drama's, dem tragischen Gedanken, während der Vasenmaler vorzüglich die äussere Erscheinung desselben, das eigentlich theatralische in's Auge fasste. Daher denn letzterer sich gewöhnlich mit einer einzigen Gruppe begnügte, wie sich solche in dieser oder jener Scene, besonders imposant, oder durch Mimik und Kostüm dem Auge schmeichelnd darbot, während das Relief über diese Beschränkung des Momentanen hinausgeht, und auf rein ideelle Weise Scene für Scene in einem neuen poetischen Ganzen vorüberführt. —

Aeschylus hatte ein Trauerspiel unter dem Namen Psychostasie gedichtet. In einer Scene desselben wog Zeus das Schicksal des Achill und Memnon gegeneinander ab. Der kühnen Naivetät dieses Dichters gemäss, ging diese Seelenwägung auf der Bühne selbst vor sich; neben der Wage standen Eos und Thetis für das Leben ihrer Söhne flehend. Diese ganze abenteuerliche Scene sehen wir noch auf einem der schönsten Vasengemälde.[26] Achill und Memnon stehen sich im Kampfe gegenüber. Letzterer ist schon von einer Lanze durchbohrt in's Knie zusammengestürzt, wie dies in der Tragödie vom Boten ausführlich wird erzählt worden sein. Ueber den Kämpfenden — wie man sich denken muss, auf dem Theologeion — ist Hermes vor einer Wage abgebildet, in deren Schalen die geflügelten Todesgöttinnen, die Keren zu sehen sind; links dann Thetis mit der Miene

[25] Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 189.

[26] *παραστήσας (ὁ Αἰσχύλος) ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν, ἔνθεν δὲ τὴν Ἠῶ, δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων.* Stelle des Plutarch etc., siehe Aesch. ed. Schütz, V. p. 180 ff. Das Gemälde siehe bei *Millin*, peint. de vases I. pl. 19. und Gal. myth. CLXIV. 597. — Eine ganz ähnliche Darstellung bei Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 133. cf. Böttiger, Zeus p. 29. 30. und Welker's Trilogie p. 435.

ruhiger Freude, rechts Eos mit den wildesten Geberden der Verzweiflung. Der prägnante Moment des Kampfes, die pathetische Stellung der zuschauenden Mütter, die Gleichgültigkeit, mit welcher Hermes das Schicksal blind entscheiden lässt, alles dies ist eines äschylischen Vorbildes würdig. Nähere Kennzeichen theatralischer Veranlassung sind die Tanzattitüde der Thetis und der hochgeschnürte Kothurn des Hermes.

Unter den noch erhaltenen Werken des Aeschylus ist besonders die Orestie reich an Situationen, welche, je treuer im Sinne des Dichters aufgefasst, um so leichter in der Hand eines Künstlers sich zu plastischen oder malerischen Compositionen gestalten. Denken wir nur gleich im ersten Stücke an das Opfer der Klytemnestra, den Einzug des Agamemnon und den tragischen Tod dieses Königes selbst. Dennoch sind die Bildwerke, welchen auch nur die Fabel des Agamemnon zu Grunde läge, selten, und kaum ein oder das andere dürfte in Absicht der Darstellungsweise zu einer Vergleichung mit Aeschylus berechtigen.[27] Es ist, als ob

[27] Doch wollen wir ein Vasengemälde bei *Millin*, peint. de vases I. pl. 58. p. 109. und Gal. myth. CLXX. 615. — nicht umgehen. In stürmischer Hast dringt Klytemnestra mit dem mörderischen Beile auf Agamemnon ein, der schon auf ein Knie zusammengestürzt ist. Auf einem schmalen Streifen unter dem Gemälde sind wilde Thiere, ein Wolf, ein aufbrüllender Leopard und ein Eber angebracht. Man möchte hier an den tragischen Bilderwitz des Aeschylus denken, der sich in Vergleichungen der Klytemnestra mit allerlei Gethier gefällt. (cf. *Agam*. v. 117. 1225. 1250. *Coeph*. 983. u. a.) Im Chorgesange der Choephoren v. 580—647 wird der Schrecknisse und Ungeheuer gedacht, welche das Meer hervorbringt, und dann als das Furchtbarste das Wagniss des Menschen, besonders des bethörten Weibes und die Gewalt der Liebe hingestellt. Damit vergleicht sich der Revers unserer Vase (Peint. de vases pl. 59.), er zeigt unläugbar das *δυσφιλὲς γαμήλευμ' ἀπεύχετον δόμοις*. *Choeph*. v. 620. Dass Agamemnon auf der Vase mit Helm und Schild abgebildet ist, darf nicht irren. Absichtlich wird vom Dichter Gewicht auf die Schmach gelegt, dass Agamemnon, ein Held, von der Hand eines Weibes fallen musste. Gleich der angeführte Chor erwähnt die *γυναικοβούλους μητίδας φρενῶν ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ*.

die progressive Grösse der folgenden Stücke, der Choephoren und der Eumeniden, den Künstler bei dem ersten nicht habe ruhig verweilen lassen. Doch war in einem Gemälde, welches der ältere Philostrat beschreibt, Kassandra vorgestellt, wie sie im Vorgefühl des nahen unfehlbaren Todes, selbst sich des Priesterschmucks entkleidet.[28] Dieser erhabene Zug findet sich bei Aeschylus wieder.[29] Er ist zugleich so originell, so ganz der schroffen Grösse dieses Dichters gemäss, dass wir gewiss eine Nachahmung der äschylischen Scene annehmen dürfen.

Auf die Ermordung des Agamemnon hatte Winkelmann ein Relief aus dem Palaste Barberini gedeutet. Heeren gab die richtige Erklärung.[30] Es stellt den Muttermord des Orestes vor, und zwar in einer Eigenthümlichkeit, welche nicht nur im Ganzen, sondern selbst in einzelnen feineren Zügen auffallend an Aeschylus erinnert. Wir sehen hier die letzte Scene aus den Choephoren, an welche der Künstler unmittelbar den Anfang der Eumeniden gereiht hat. Aegisth und Klytemnestra sind gemordet. Die entblösste Brust der letzteren mahnt noch an die Worte bei Aeschylus, mit welchen Klytemnestra den Orest beschwört, die Brust zu schonen, die ihn gesäugt hat.[31] Hinter beiden Leichen

[28] *ῥιπτεσα ἀφ' αὐτῆς τὰ στέμματα.* ***Philostr.*** sen. imag. X. ed ***Jac.*** p. 70.

[29] ***Agam.*** 1256, ff. Euripides hat das Erhabene dieses Momentes wohl verstanden und nachgeahmt, doch in anderm Zusammenhang. ***Troad.*** v. 440 ff.

[30] Vergl. Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 148. II. p. 67. Heeren in der Neuen Bibliothek der alten Liter. und Kunst III. 1 ff. ***Visconti,*** Mus. Pio-Clem. V. t. 22. p. 151 ff. Vergl. noch ***Galer. Giustin.*** Nro. 130. ***Bartoli,*** admir. t. 52. ***Montfauc.*** IV. pl. 31. Ein drittes ganz ähnliches Relief aus der Villa Borghese ist abgebildet im Musée par Bouillon basr. pl. 23. bis. cf. descript. des ant. du Musée royal. Nro. 388. p. 165. Ueber alle diese und andere Werke des Inhalts siehe Welker's Zeitschr. p. 436.

[31] *'Επίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον, Μαστόν* etc. ***Choeph.*** v. 886 ff. Auf dem borghesischen Relief windet sich um den Arm der

steht über Aegisthus Pylades, rechts über Klytemnestra Orest. Eben hat der Muttermörder seine That öffentlich gerechtfertigt; aber schon sieht er im Geiste die rächenden Furien nahen, und sinnverwirrende Angst zwingt ihn, den Schreckensort zu verlassen. Die Furien, welche Aeschylus in den Choephoren noch als Visionen behandelt, kamen gewiss bei der Aufführung des Stückes so wenig selbst auf die Bühne, als die Visionen der Kassandra im Agamemnon durch eine Art von ombres chinoises dem Publikum vorgegaukelt wurden.[32] Der Künstler aber, wollte er anders erschöpfend sein, konnte die Furien nicht entbehren. Er lässt daher wirklich hinter Orest zwei Furien erscheinen, verhüllt sie aber dem grössten Theile nach durch einen vorgezogenen Teppich, um sie als blose Visionen zu bezeichnen. Ein neues Beispiel, das der griechische Bildner, um nur dem poetischen Vorbilde nachzukommen, selbst das anschaulich auszudrücken suchte, was seinen Kunstmitteln direct widerspricht.[33] Die Schlange der ersten Furie bäumt sich gegen die noch mit dem Schwert bewaffnete Hand des Orest; denn der Chor suchte diesen dadurch zu beruhigen, dass er die Zerrüttung seiner Seele nur von dem Blute herleitet, das noch an seinen Händen klebt.[34] Die ältliche Frau, welche sich mit Entsetzen von dem furchtbaren Schauspiele wegwendet, und dafür, wie es scheint, von Pylades mit einem zürnenden Blicke bestraft wird, ist die Amme

Klytemnestra eine Schlange, nicht als Symbol der Gewissensbisse, wie der französische Erklärer meint, sondern als Anspielung auf den nun erfüllten Traum der Klytemnestra, dass sie eine Schlange geboren und gesäugt habe. *Choeph.* 522 ff. cf. 918:

Οἴ 'γὼ τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην.

[32] S. Aeschylus, Tragödien von Aug. Lafontaine I. p. 375. 76.

[33] So sind noch auf dem Bildwerke, welches die Apotheose des Antoninus und der Faustina vorstellt, beide als verklärte Geister, nur zur Hälfte sichtbar. S. die Abbildung im ***Mus. Pio-Clem.*** V. t. 29.

[34] *ποταίνιον γὰρ αἷμά σοι χεροῖν ἔτι.* v. 1045.

des Orest. Sie repräsentirt zugleich den Chor, welcher den Orest mit Segenswünschen begleitete, als er zur That schritt, aber sich doch des Entsetzens nicht erwehren kann, da sie nun wirklich geschehen ist.[35] Zu beiden Seiten des Reliefs folgt die erste Scene der Eumeniden, links drei schlafende Furien, rechts der Dreifuss des Apollo, den Orest noch mit der einen Hand berührt, während er, das gezückte Schwert in der andern, über eine schlafende Furie wegschreitet, um sich nach Athen zu flüchten.[36]

Wie der Maler Theodorus den Muttermord des Orestes behandelt, wird nicht gemeldet. So viel scheint aus den Worten des Plinius hervorzugehen, dass er einen früheren Moment gewählt hatte, nämlich den des Mordes selbst.[37] Ein Relief aus dem Palast Circi ist vielleicht eine Nachbildung dieses Gemäldes.[38] Es stellt denselben Augenblick der Handlung vor, besonders auch die schreckliche Verwirrung eines untergehenden Königshauses.[39] Die Furien fehlen hier eben so wenig, scheinen aber eher zur That zu ermuntern, als zu drohen; und wären sonach der personificirte

[35] *Choeph.* v. 996.

[36] Das Relief enthält noch manches räthselhafte. So sieht man hinter Klytemnestra eine kniende Figur, welche einen Altar von seiner Basis aufzuheben scheint. Visconti glaubt, der Pädagog wolle hier den Hausaltar vor Blutbesudelung bewahren. l. l. p. 155. Welker l. l. p. 434. erinnert an Theocrit. XXII. 207. Vielleicht ist die Handlung symbolisch, und der weggerissene Hausaltar bedeutet den Umsturz des Pelopiden-Hauses, *δώματος ἀνατροπή*. Die Furien rühmen sich: (*Aesch. Eum.* v. 344.)

Δωμάτων γὰρ εἱλόμαν
Ἀνατροπάς, ὅταν Ἄρης,
Τιθασὸς ὤν, φίλον ἕλῃ.

[37] — — — Ab Oreste matrem et Aegisthum interfici. *Plin.* h. n. XXXV. s. 40. p. 708.

[38] Siehe die Zeichnung im *Mus. Pio-Clem.* V. A. V. p. 154., auch bei *Millin*, gal. myth. CLXV. Nro. 618.

[39] Letzteres war auch in einem alten Gemälde hervorgehoben, das Lucian beschreibt *θεραπεία πᾶσα ἐκπεπληγμένοι τὸ ἔργον*, de domo opp. ed. Schm. VII. p. 201. 202.

Wahnsinn des Wechselmordens, der misstönende Chor, der nimmer vom Hause der Atriden weicht.[40] An Aeschylus erinnert sonst wenig mehr, wenn nicht etwa eine verstümmelte Figur am Rande des Reliefs, dem Fragmente eines Bogens nach zu schliessen, Apoll ist.[41]

Mit noch grösserer Herbheit, welche aber eines Theils schon in der Wahl des Momentes bedingt ist, andern Theils von den Dichtern selbst nicht gemieden wurde, sehen wir die blutige That des Orest auf etrurischen Grabdenkmalen.[42] Hier begegnet uns auch, fast eben so häufig als in Vasengemälden, die eigentliche Furienverfolgung des Orest, dieses Lieblingsthema der alten Tragödie,[43] und darum auch der Kunst. Meist erscheint Orest auf diesen Werken, Reliefs und Vasen, wie er sich mit blosem Schwert an den Altar des delphischen Gottes geflüchtet, oder zu den Füssen des Dreifusses niedergelassen hat. Die Furien sind bald ungeflügelt, wie bei Aeschylus, bald geflügelt, wie seit Euripides, immer aber kurzgeschürzt und im Kothurn, wilden Jägerinnen oder blutspürenden Hunden gleich, ihr Opfer verfolgend, in weitausgreifenden Schritten und Sätzen, ganz den Schilderungen der Tragiker analog.[44]

[40] *ἀλληλοφόνοι μανίαι.* *Agam.* 1568. cf. 1178. u. 1478. *ἔρως αἱματολοιχός.*

[41] Es ist von dieser Figur nichts erhalten als der eine Fuss bis über das Knie im langen Chiton, (also Apoll im Theatercostüm?) und das erwähnte Fragment, das Visconti, seiner Zeichnung nach zu urtheilen, fälschlich für eine Guirlande erklärt.

[42] Vergl. in der Kürze: Uhden, über die Todtenkisten der Etrurier in den Berliner Abhandlg. der histor. philolog. Klasse 1816—17. p. 43. ff. Auf dem einen der hier beschriebenen Bilder umfasst Klytemnestra eine weibliche Statue. Ist diess eine *θεὸς γενέθλιος?* bei Aeschylus ruft die bedrängte Klytemnestra:

Οὐδὲν σεβίζει γενεθλίους ἀρὰς, τέκνον;

[43] Agamemnonius scenis agitatus Orestes. *Virg.* Aen. IV. 471.

[44] Cf. Böttiger's Furienmaske p. 40. ff. et al. Hauptbilder Hancarv. II. 30. Tischbein III. 32. *Zoëga,* bassir. I. Nro. 38. cf. Uhden, über die Todtenkisten der Etr. Abh. der histor. philolog. Klasse. Berl.

Auf den Prolog der Eumeniden scheint in mehreren Punkten ein Vasengemälde bei Tischbein hinzuweisen.[45] Orestes sitzt am delphischen Dreifuss, mit der Lanze bewehrt, und gegen Apollo aufschauend. Dieser neben ihm, nackt bis auf den Unterleib, der von einem reichgeschmückten Mantel, nach Art der Draperie eines thronenden Jupiter, verhüllt ist.[46] In der Linken hält er die Leier, und mit der Rechten fasst er den heiligen Lorbeerbaum. Auf der andern Seite sieht man, dem Apollo zugewendet, eine Jungfrau schreiten. Die Bewegung ihrer Linken drückt Befremden aus; wahrscheinlich Pythia.

Viel näher schliesst sich an die Orestie des Aeschylus ein anderes Vasengemälde, welches in jeder Hinsicht so recht das Gepräge einer theatralischen Vorstellung an sich trägt.[47] Alle Figuren sind mit der Pracht des reichsten Theaterkostümes ausgestattet, und über der Scene selbst die Zuschauer des dramatischen Spieles in der gewöhnlichen Abbreviatur angebracht. Das merkwürdigste bleibt, dass in diesem Gemälde andeutungsweise alle Hauptmomente der Eumeniden und selbst Rückblicke auf die Choephoren in ein einziges Bild zusammengefasst sind, gerade so, wie man sich denken kann, dass am Schlusse eines pantomimischen Tanzes, welcher die Fabel der äschylischen Orestie darstellte, die Tänzer sich noch einmal zu einer bedeutungsvollen Gruppe aneinanderreihten. Die Decoration ist der Tempel zu Delphi, mit der gewöhnlichen lakonischen Kürze der griechischen Kunst, nur durch Dreifuss und Lorbeerbaum

1816—17. p. 44. Millin's Oresteide ist mir leider nie zu Gesicht gekommen.

[45] *Tischbein*, vases II. pl. 16.

[46] *Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός.*
Aesch. Eumen. v. 19.

[47] Vorläufige Nachricht von dieser Vase gab Böttiger in der Furienmaske p. 183. t. 2. Vollständ. Abbild. bei *Millin*, mon. ant. ined. I. 29. und gal. myth. CLXXI. 623.

bezeichnet. Vor dem Dreifuss kniet Orest; denn von hier aus war der Mordbefehl ergangen.[48] Das gezückte Schwert erinnert an die blutige That, die beiden Lanzen in der Rechten an die Wanderung des Orest, welche in die Zwischenzeit der Choephoren und Eumeniden fällt. In der Furie, welche mit einer drohenden Schlange sich über ihn niederbeugt, hat man an seine Vision in den Choephoren zu denken. Als solche ist sie nur angedeutet, zur Büste verkürzt. Dem Orest zur rechten steht Apollo, eine zweite Furie, welche durch vollständige Ausführung als leibhaftige bezeichnet ist, vom Tempel und von Orest abwehrend. Letzterem zur Linken sehen wir Minerva. Sie neigt sich freundlich zu Orestes nieder, welcher sein Haupt zutrauensvoll zu ihr emporgerichtet hat. Dort also die erste Scene der Eumeniden, hier die Vorbereitung der erfreulichen Katastrophe; das ganze Bild ein sinnreiches Symbol der äschylischen Orestie.

Orestes vor der Statue der Minerva, noch unverkennbarer nach den Eumeniden des Aeschylus gebildet, sehen wir auf einem andern Vasengemälde, welches schon durch Vortrefflichkeit der Zeichnung unsere Aufmerksamkeit fes-

[48] Orestes kniet auf einem korbartigen Gefässe. Gewiss soll dies dasselbe sein, was man so oft bald mit, bald ohne den Dreifuss des Apoll, immer aber mit unläugbarer Beziehung auf das Orakel abgebildet sieht. Ich menge mich nicht in den neuerdings wieder angeregten Streit über den ὅλμος, die cortina und den Nabel der Erde (— vergl. *Otf. Müller*, de tripode 1820 und Amalthea I. p. 119. mit Böttigers Erinnerungen in den Vorreden der genannten Sammlung, dazu Passow's Herkules der Dreifussräuber in Böttiger's Archäologie und Kunst p. 153 ff. —) und erlaube mir nur ein Wort über die netzförmige gegitterte Oberfläche des fraglichen Gegenstandes, welche überall sorgfältig ausgeführt, schwerlich ohne Bedeutung ist. Unter der Theatergarderobe der Alten wird das Agrenon erwähnt. *τὸ δ᾽ ἦν πλέγμα ἐξ ἐρίων δικτυῶδες περὶ πᾶν το σῶμα, ὃ Τειρεσίᾳ ἐπεβάλλετο, ἤ τινι ἄλλῳ μαντικῷ.* *Pollux*, onom. IV. 18. p. 418. Sollte in dieser Stelle nicht der Schlüssel zur Deutung jenes räthselhaften Geräthes liegen?

selt.[49] Orestes sitzt der Statue der Minerva gegenüber. Der Petasus deutet auf seine Flucht von Delphi nach Athen. Um die Brust ist noch das Wehrgehäng geworfen, aber in der Scheide fehlt das Schwert, zum Zeichen, dass die erste Sühnung des Mordes vollbracht ist.

„Der Hände Blut entschlummert nun und trocknet ab,
„Und weggespület ist des Muttermordes Mal.“ [50]

Orest, scheint es, hat sich vom Sitze erheben wollen, ist aber müde wieder zusammengesunken. Sein Haupt ist geneigt, das Auge nicht zur Statue aufgerichtet, sondern zum Oelzweige niedergeschlagen, als auf das sicherste und einzige Unterpfand der nahen Heilung. Die Art, wie er diesen in der Rechten vor sich hinhält, hat etwas gedankenloses, wie die ganze Stellung die eines Müden, still Resignirenden ist.

„Hier bleib ich nun, zu harren auf des Richters Spruch.“ [51]

Die Abgeschlossenheit der gerade aufgerichteten Statue, ihr gegenüber der Schutzflehende, in sich selbst zurückgesunken, dieses sich ferne bleiben bei unmittelbarer Nähe, verleiht der Scene einen gewissen Ausdruck schauerlicher Stille, recht geeignet, den furchtbaren Fesselgesang der nun bald anstürmenden Furien vorzubereiten.

Auf einem andern Vasengemälde[52] steht Minerva, als Schutzgöttin von Athen die Eule tragend, vor einer Stele, die mit einer Binde, vielleicht der Vitta des Schutzflehenden umwunden ist. Orestes, hier mit dem breiten, tragischen Gürtel geschmückt, mit einem Reisehut und Lanze, muss auf der Basis der Stele als Schutzflehender gesessen haben.

[49] *Millin*, mon. ant. ined. II. t. 49. gal. myth. CLXX.

[50] *Βρίζει γὰρ αἷμα καὶ μαραίνεται χερός,*
Μητροκτόνον μίασμα δ' ἔκπλυτον πέλει.
Eum. v. 272. 73.

[51] *Αὐτοῦ φυλάσσων ἀναμένω τέλος δίκης.* *Eum*. v. 236.

[52] *Tischbein*, vas. III. pl. 33.

Eben hat er sich erhoben, indem er die Stimme der Göttin vernahm, welche hier selbst an die Stelle ihrer Statue getreten ist. — Leite uns dieses Bild auf die zweite Hälfte der Eumeniden und ihre Katastrophe.

Schon Zopyrus hatte die Lossprechung des Orest vor dem Gerichte des Areopag auf einem silbernen Becher vorgestellt;[53] dieselbe Scene sehen wir noch auf dem bekannten Gefässe, welches im Hafen von Antium gefunden wurde.[54] Minerva legt eben den entscheidenden Stein in die Urne. Eine ungeflügelte Furie steht neben ihr, dann folgt Orestes. Sein Haupt ist gedankenvoll auf den Arm gestützt, der sinnbildliche sichtbare Ausdruck des Schweigens, mit welchem Orestes bei Aeschylus dem Richterspruch entgegenharrt. Eine vierte Figur, welche hinter der Minerva auf einem Felsen sitzt, repräsentirt die Areopagiten.[55] Apollo, der bei dem Dichter auch während des Gerichtes so thätig ist, fehlt. Als fremder, und mehr nur mit willkürlicher Gewalt entscheidender Gott, war er für einen Künstler entbehrlich, welcher die attisch-nationelle Seite der äschylischen Dichtung hervorhob. Die letzte richterliche Entscheidung ruht in der Hand der Minerva. Ihr bleibt es vorbehalten, die Furien nicht blos rechtlich zu beschränken, sondern menschlich zu

[53] *Plin.* h. n. XXXIII. s. 55. p. 632.

[54] Abgebildet und erklärt in Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 51. vergl. opp. VII. t. 7. VI. 1. p. 205. *Millin*, gal. myth. CLXXI. 624. Ueber das Technische dieses Werkes: Thiersch, Epochen III. p. 96.

[55] Der Fels bedeutet den Areopagos, den Hügel des Ares. Wer es recht genau nimmt, mag die Tracht der sitzenden Figur nicht würdevoll genug finden für den Repräsentanten eines Gerichtshofs, dessen Mitgliedern es sogar verboten war, eine Komödie zu schreiben. Cf. *Plut.* de glor. Athen. opp. ed. X. II. p. 348. B. Sollte diese Figur aber eine Furie bleiben, wie Winkelmann will — l. l. II. p. 77. 78. (sie hat übrigens weder die Fackel, noch sonst ein Furienattribut und ihre Geberde ist die eines Nachsinnenden) oder Erigone sein, wie Millin glaubt, so könnte der Stein, auf dem sie ruht, nur den der Anklage, ὕβρεως bedeuten. Dann müsste aber Orest auf einem zweiten Steine sitzen — ἀναιδείας. cf. *Paus.* I. 28. 5. p. 55. und *Eurip.* Iphig. Aul. v. 890.

versöhnen, und diese finstern Mächte der Natur auf einem Boden der Sittigung einzubürgern, auf welchem sie selbst als die Stadtbeschirmerin heimisch ist. Am Ende des Bechers finden wir wieder theilnehmende Zuschauer; Personificationen der Gefühle, welche der Anblick dieses verhängnissvollen Actes erregen musste. Die eine Figur, eine weibliche, steht mit verschränkten Händen, dem Zeichen tiefster Trauer, noch in banger Erwartung da.[56] Die zweite, ein Mann, hat mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zugeschaut, jetzt sieht er den Stein der Minerva in die Urne fallen, und eilt in der lebhaftesten Bewegung nach dem Orte der Erlösung. Durch diese Gestalten wird denn auch die gerichtliche Handlung zur öffentlichen, zur Angelegenheit des Volkes. Mit einem festlichen Aufzuge, in welchem Männer und Weiber die Furien zu ihrem Heiligthume geleiten, schliesst die Tragödie. — Grosse Aehnlichkeit mit diesem Bildwerk hat eine Gemme bei Caylus.[57] Auch Minerva allein, in derselben gerichtlichen Handlung begriffen, ist ein sehr häufig vorkommender Gegenstand, woraus denn auf ein ehemals sehr bekanntes und beliebtes Original zu schliessen ist.[58]

Sophokles hätte gleichfalls den Muttermord des Orest gedichtet. Mehrere Vasengemälde und Reliefs wurden nach der Electra gedeutet. So glaubte man in einem Vasengemälde den Orest und Pylades mit dem Pädagogen, wie sie Argos betreten, zu erkennen;[59] in einem andern Orest und Electra am Grabe des Agamemnon;[60] und das Wechselgespräch der Klytemnestra und Electra in einem Basrelief aus

[56] Ueber diese Geberde vergl. P. E. Müller im Neuen Teutschen Merkur 1802. I. p. 289 ff. mit Böttiger's Bemerkungen.

[57] *Caylus*, recueil d'antiq. II. pl. 44.

[58] *Ekhel*, choix d. pierres grav. pl. 21. *Bartol.* et *Bellor.* lucernae vet. sepulcr. II. t. 40.

[59] *Hancarville*, vases I. 77. II. p. 165.

[60] Tischbein II. 15., vergl. *Millin*, description des tombeaux de Canose. pl. 12.

der Villa Medicis.[61] Aus den sophokleischen Tragödien eines andern Sagenkreises sah Winkelmann den geblendeten und in's Elend wandernden Oedipus auf einem Relief;[62] denselben, wie er den Eumeniden opfert, auf einem zweiten.[63] Mit grösserer Sicherheit, als die obenbezeichneten Werke, lässt sich ein, nur leider sehr beschädigtes, Gemälde aus Herkulanum nach Sophokles deuten.[64] Auf der linken Seite des Bildes sehen wir einen Greis, mit würdevollen Zügen und kräftigem Körperbau, halb nur in Felle oder dürftige Lumpen gehüllt: der verbannte Oedipus. Bildung und Tracht entspricht den Worten des Koloneers:

— — — „Dein Antlitz zwar
Trägt eines schweren Schicksals Spur, doch edel ist's.“ [65]

Er sitzt auf einem Felsen.[66] Hinter ihm steht eine edle Frauengestalt, halb über den Unglücklichen sich niederbeugend. Mit der Rechten hat sie seine Schulter gefasst. Stellung und Geberde zeigt, dass sie Worte zu ihm spricht, welche seine ganze Aufmerksamkeit erregen sollen. Es ist Antigone, die ihrem Vater willig in's Elend folgte. Die Worte aber, welche sie eben sprach:

„O Zeus, was sag' ich? Vater, bin ich irr im Geist?“

Und Oedipus antwortete mit der Frage:

[61] Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 147. II. p. 72.

[62] Alte Denkm. Nro. 103. cf. *Millin*, gal. myth. CXXXVII. 506.

[63] Alte Denkm. Nro. 104.

[64] *Pitture d'Ercolan.* I. pl. 3. Der grossen Beschädigung des Gemäldes wegen, ist auf die Paar Conturen, welche auf dem Schoosse des Alten einen Kinderkopf anzudeuten scheinen, nicht viel zu geben. Und doch suchte man gerade von diesen aus die Bedeutung des Gemäldes zu finden. Man dachte: ch' il Pittore abbia voluto representarsi l'educazion d'Achille, o l'occultazion di Nettuno, o l'Ariono parto de Cerere — und Böttiger nannte das Gemälde eine historische Kinderscene. Ideen zur Archäol. der Maler, p. 172.

[65] — — — — *ἐπείπερ εἶ*
Γενναῖος, ὡς ἰδόντι, πλὴν τοῦ δαίμονος. v. 75. 76.

[66] *Οὐ κῶλα κάμψον τοῦδ' ἐπ' ἀξέστου πέτρου.* v. 19. cf. 196.

„Was ist, mein Kind, Antigone?“

Antigone sah nämlich eine Jungfrau zu Pferd annahen, in welcher sie bald ihre Schwester Ismene erkennt.

„'S ist niemand sonst! erkennbar näher wandelnd nun,
Trifft freundlich mich ihr Auge schon, und zeuget laut,
Dass es in Wahrheit einzig ist Ismenen's Haupt.“ [68]

Ismene steht auf dem Gemälde der eben beschriebenen Gruppe gegenüber, in langem Gewande, über der Stirn ein Diadem. Sie hat sich an ihr Pferd gelehnt; — die Zügel ruhen noch in der Linken, und ihr Blick ist dem Alten zugewendet, dessen emporgerichtetes Haupt aufmerksam zu lauschen, aber bei geblendetem Auge die Stelle noch zu verfehlen scheint, von woher nun bald eine zweite befreundete Stimme kommen soll. Noch ist der Baum zu bemerken, welcher sich über die linke Gruppe wölbt. Er bezeichnet den Hain der Eumeniden, in welchem erst der Gesang der Nachtigallen den Irrenden begrüsste, und später die Stimme des unterirdischen Zeus ihn zur letzten und dauernden Ruhe ladet. [69]

Einer verloren gegangenen Tragödie des Sophokles gehört vielleicht ein anderes, bis jetzt gleichfalls noch nicht erklärtes Gemälde, auf einer Vase bei Millingen. [70] Ein Mädchen, in nicht ungewöhnlicher Tracht, mit Flügeln auf dem Rücken, verfolgt weit ausschreitend und mit ausgestrecktem Arme einen Jüngling. Dieser sucht ihr mit raschen Schritten zu entrinnen, aber sein Angesicht ist zurück-

[67] Ὦ Ζεῦ, τί λέξω; ποῖ φρενῶν ἔλθω, πάτερ;
Τί δ' ἔστι, τέκνον Ἀντιγόνη. v. 311. 12.

[68] Οὐκ ἔστιν ἄλλη· φαιδρὰ γοῦν ἀπ' ὀμμάτων
Σαίνει με προστείχουσα· σημαίνει δ', ὅτι
Μόνης τόδ' ἐστι δῆλον Ἰσμήνης κάρα. v. 319 ff.

[69] Vor dem Alten steht noch eine Säule, oder ein Cippus, vielleicht um den Ort noch näher als einen heiligen Bezirk anzudeuten. χῶρον ἐχ ἁγνὸν πατεῖν. v. 37.

[70] *Millingen*, peintures de vases grecs. pl. 42.

gewendet, und in dem über das Haupt gebogenen, rechten Arme hält er eine Leyer, die er gegen die Verfolgerin, oder zur Erde zu werfen in Begriff ist. Ein Trauerspiel des Sophokles stellte das unglückliche Schicksal des Thamyris, jenes Sängers dar, der sich vermessen hatte, den Musen einen Wettstreit anzubieten, und dafür von den siegenden Göttinnen mit Blindheit und dem Verlust der Gabe des Gesanges bestraft ward. Eine Stelle bei Plutarch, die wahrscheinlich dem sophokleischen Stücke entnommen ist, lässt vermuthen, dass Thamyris im Zorn über seine Beschämung oder in einem Anfall von Wahnsinn seine Leyer zerschlug.[71] Wahrscheinlich füllte dies die Schlussscene der Tragödie. Mit zerbrochener Leyer war Thamyris wirklich in einer Statue auf dem Helikon vorgestellt,[72] und mit zerrissenen Saiten lag die Leyer zu seinen Füssen, auf einem Gemälde des Polygnot.[73] Am Flusse Balyra zeigte man noch die Stelle, wo der unglückliche Sänger die Leyer weggeworfen hatte.[74] Auf unserm Vasengemälde werden die Musen durch eine einzige repräsentirt. Sie haben sich zur Rache erhoben, und Thamyris zerbricht seine Leyer; wobei es uns weder stören kann, dass die Muse mit grossen Flügeln erscheint,[75] noch dass wir an Thamyris die Tracht des thracischen Sängers vermissen.[76]

[71] *Ῥηγνὺς χρυσόδετον κέρας,*
Ῥηγνὺς ἁρμονίας χορδοτόνου λύρας.
Plut. de ira cohib. opp. ed. X. II. p. 455.

[72] *Paus.* IX. 30. 2. p. 619.

[73] id. X. 30. 8. p. 695.

[74] id. IV. 33. 3. p. 286.

[75] Gewöhnlich sehen wir die Musen nur am Haupte mit den Federn geschmückt, welche sie den Sirenen ausgerissen hatten. *Tzetzes*, in Lycophr. 653. Winkelmann, Alte Denkm. I. p. 2. 39. Nro. 46. Porphyrius aber nennt sie unter den geflügelten Gottheiten, gleich neben den Sirenen, der Nike und Iris. de abstin. III. 16. p. 250.

[76] Wie solche Orpheus trug. cf. *Callistr.* Stat. VII. p. 153. Wir sehen den Orpheus aber auch in gewöhnlicher griech. Tracht. Winkelmann, Alte Denkm. I. p. 44. cf. *Paus.* X. 39. 6. p. 694.

Eine bei weitem grössere Zahl von Bildwerken, welche mit der tragischen Bühne in Beziehung stehen, schliesst sich an Euripides.[77] Einzelne und zwar Hauptmomente seiner Iphigenia in Aulis lassen sich, wie dies auch von Uhden geschehen ist, auf dem bekannten Relief des Kleomenes in Florenz nachweisen.[78] Kalchas weiht die als Braut Bekränzte und Verschleierte zum Tode;[79] Achill umschreitet mit dem Fruchtkorb, welcher das Opfermesser birgt, den Altar; an einer Palme steht Agamemnon von dieser Scene abgewandt und mit verhülltem Haupte. Nicht umsonst hat ihm der Künstler gerade diese Stelle angewiesen. Der Baum bezeichnet den Hain, in welchem das Opfer vor sich gehen sollte, und erst in dem Augenblicke, wo Iphigenia ihn betrat, überwältigt das Vatergefühl Agamemnons die Standhaftigkeit des Helden.[80]

In der sogenannten casa del poeta tragico zu Pompeji wurde ein Gemälde entdeckt, welches sich dem Inhalte nach unmittelbar dem ebengenannten Relief anschliesst.[81] Vor dem alterthümlichen Bilde der Diana steht Agamemnon in männlichfester Haltung, aber wieder das Angesicht verhüllt. Zwei Diener bringen die Iphigenia schwebend auf den Armen getragen. Dies leitet unsern Blick wieder auf Aeschylus zurück, denn gerade so wird im ersten Chorgesang des Agamemnon die Opferung der Iphigenia geschildert. Auch

[77] *Millin's* descript. d'une mosaïque ant. du musée Pio-Clem., welches Werk allein eine ganze Reihe von Scenen nach Euripides enthalten soll, ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

[78] Uhden, Iphig. in Aulis in den Abhandl. der histor. philolog. Cl. der Berl. Akad. 1816. p. 74 ff.

[79] *Eur.* Iphig. Aul. v. 808. cf. Iphig. Taur. v. 347.

[80] *Eur.* Iphig. Aul. v. 1397 ff. Die Buchstaben *ΛΛΟC* neben Talthybius erklärt Welker in seiner Trilogie p. 412. Nro. 692. für *ΛΑΟC*, das Volk. Ich halte es nur für das bekannte *ΚΑΛΟΣ*. Ueber die Bedeutung desselben vergl. besonders Böttiger's Vasengemälde III. p. 62—74.

[81] S. Kunstblatt 1826. Nro. 8. 9.

in seinem Trauerspiele Iphigenia wird Aeschylus den Opfertod weniger von der rührenden als von der erschütternden Seite betrachtet haben, und Iphigenien selbst dachte er wohl nicht so still gefasst und ergeben, wie Euripides. Auf dem Gemälde streckt sie die Arme empor, wie verzweiflungsvoll nach höherer Hülfe ringend. Durch gewaltsame Mittel werden bei Aeschylus[82] die Lippen des Mädchens jeder Klage verschlossen. In unserm Bilde hält Kalchas den schon gezückten Opferstahl an den Mund, noch einmal tiefes Schweigen gebietend. Die Weihung des Opfers und Iphigenia von Dienern getragen, findet sich ebenfalls auf etrurischen Todtenkisten,[83] nicht selten mit befremdenden Nebenumständen, z. B. das Opfer von Flöten- und Saiten-Spiel begleitet. Vielleicht soll Letzteres das Ganze nur als ein tragisches oder mimisches Spiel bezeichnen; wenn man es nicht lieber auf die Hochzeitfeier deuten will, zu welcher Iphigenia verstellter Weise abgeholt wurde.[84]

Grosse Uebereinstimmung mit der taurischen Iphigenia desselben Dichters zeigt ein Relief des Marchese Accoramboni.[85] In der Mitte des Bildwerkes Orest, nach dem Berichte des Hirten, von der Ermattung der gewichenen Raserei zusammengesunken. Die Rechte hält noch das gezückte Schwert, mit welchem er, in der Meinung, sich der Furien

[82] *Φράσεν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχὰν*
Δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμῦ
Πέπλοισι περιπετῆ,
Παντὶ θυμῷ προνωπῆ
Λαβεῖν ἀέρδην, στόμα —
Τός τε καλλιπρώρου
Φυλακὰς κατασχεῖν, φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,
Βίᾳ, χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει. *Agam.* v. 230 ff.

[83] Cf. Uhden, über die Todtenkisten der Etrusker in den Abhandlungen der hist. philolog. Cl. der Berlin. Akad. 1816—17. p. 41.

[84] *αὐλεῖται δὲ πᾶν μέλαθρον.* *Eur.* Iphig. Taur. v. 342.

[85] Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 149. Uhden's Iphig. auf Tauris. l. s. l. 1812—13. p. 85 ff. *Millin*, gal. myth. CLXXI. 626.

zu erwehren, die Heerden angefallen hatte. Pylades ist ihm hülfreich beigesprungen;[86] die Furien auch hier dem Euripides entsprechend, als blose Visionen, nur zur Hälfte sichtbar. In einer neuen Scene und Gruppe werden beide Freunde gefesselt von Iphigenien und einem Scythen, in den Tempel der Diana geführt, der grauenvoll geschmückt ist, wie Euripides ihn schildert.[87] Iphigenia und der Scythe sind beide mit der Machaira bewehrt, jene, um durch Abschneiden der Stirnlocke zum Tode zu weihen, dieser, um das Opfer selbst zu vollziehen.[88] Weniger genau entspricht die Schlussscene dem dichterischen Originale. Auf der einen Seitenwand des Sarkophages jedoch sehen wir Orest und Pylades, wie in der ersten Scene der Tragödie, schüchtern das fremde Ufer mustern, das sie betreten haben.[89] Auf der andern Seite wird durch Vorlesen des Briefes die Erkennungsscene eingeleitet.[90] Orest, von der Raserei des Wahnsinns ermattet niedergesunken und von Pylades unterstützt, erkannte Winkelmann auch auf einem Relief des Marchese Rondanini.[91] Im Orestes des Euripides erweist Electra ihrem Bruder diesen Liebesdienst, welche Scene Millin auf einer Gemme nachgebildet glaubt.[92]

Unzweideutiger, als die letztgenannten Werke, sind, auf einem Relief aus der Villa Albani, Scenen aus der Alceste des Euripides dargestellt.[93] Alceste hat sich auf ihr Brautbett geworfen, das nun ihr Sterbelager werden soll.[94]

[86] Iphig. Taur. v. 271 ff. 285 ff.
[87] Cf. Uhden l. l. p. 90.
[88] Iphig. Taur. v. 572 ff.
[89] *Eur.* 67. 68. Uhden l. l.
[90] *Eur.* v. 714 ff.
[91] Alte Denkm. Nro. 150. II. p. 75.
[92] Gal. myth. CLXX. 621.
[93] Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 86. *Zoëga*, bassir. I. t. 43. *Millin*, gal. myth. CVIII. 428.
[94] *Eur.* Alc. v. 169 ff.

Klagende Diener und Dienerinnen umgeben sie, zu ihren Füssen ihre Kinder.

> „Sie warf zum andernmale nun auf's Bette sich,
> Und am Gewand der Mutter hing der Kinder Schaar,
> Und weinte.“ [95]

In einer zweiten Gruppe, scheint es, hat Alceste ihr Lager verlassen. Admet unterstützt sie, und seine Geberde drückt das Bemühen aus, eine Fliehende zurückzuhalten.[96] Viel auffallender noch ist die Uebereinstimmung einer andern Gruppe mit Euripides, mit jener Scene nämlich, wo Admet seinem Vater Pheres Vorwürfe macht, dass er, ein hochbejahrter Greis, sein Leben für ihn nicht habe lassen wollen. Diese Scene kann ganz eigentlich nur dem Euripides angehören,[97] und da sie als blose Gesprächs-Scene durchaus nichts darbot, was den Bildner als solchen zu ihrer Darstellung bestimmen konnte, auch zum Verständniss des Bildwerkes nicht das geringste beitrug, so verräth sie recht deutlich die Absicht des Künstlers, sein Werk in allen Theilen dem Vorbilde des Dichters anzupassen. Auf einem antiken Gemälde in Dresden zeigt das Angesicht des Herkules jenen gutmüthigen Scherz, mit welchem dieser Heroe bei Euripides dem Admet seine Gattin zurückbringt.[98] Von einem aus-

[95] *Κἄῤῥιψεν αὑτὴν αὖθις ἐς κοίτην πάλιν.*
Παῖδες δὲ, πέπλων μητρὸς ἐξηρτημένοι,
Ἔκλαιον. v. 182 ff.

[96] Dies also, nicht die erste Gruppe, wäre, ganz dem Euripides getreu, die eigentliche Sterbescene (vergl. besonders Alc. v. 242 ff. *ΑΔ. Τί δρᾷς; προλείπεις; ΑΛ. Χαῖρ'!*) — Freilich ist gerade hier nach Zoëga's Aussage der Marmor stark beschädigt gewesen.

[97] Was man auch zu ihrer Entschuldigung beibringen mag (vergl. z. B. *Brumoy*, théâtre des Grecs. III. p. 169.), sie konnte nur einem Dichter in den Sinn kommen, der sich nicht über seine entartete Zeit erhoben hatte, und nur einem Publikum geboten werden, in dessen Mitte die Pheidippide keine Seltenheit mehr waren.

[98] Abgebildet im *August*. II. 92. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit noch, dass ich mich beim Anblicke der ersten der sogenannten herkulanischen Vestalinnen in Dresden nie des Gedankens erwehren konnte, dass

führlichen Relief der Fabel der Alceste, auf welchem auch Apoll und Herkules nicht fehlen, gibt das Kunstblatt Nachricht.[99]

Die verloren gegangene Tragödie des Euripides, Protesilaus, kann einem bekannten Relief im vaticanischen Museum zum Vorbilde gedient haben.[100] Im Prolog der Tragödie wird der Tod des Protesilaus erzählt worden sein, wahrscheinlich durch den Mund des verstorbenen Helden selbst, der verhüllt als Schatten die Bühne betrat. So eröffnet der Schatten des Polydor die Hekabe des Euripides. Der Tod des Protesilaus bildet denn auch die Einleitung, die erste Gruppe des bezeichneten Reliefs; erst der Held das Schiff verlassend, dann sein Tod und der dem Leichnam entsteigende Schatten. In der zweiten Gruppe, der ersten eigentlichen Scene der Tragödie, erscheint Protesilaus wieder mit der Chlamys bekleidet, wie im Leben. Seine Geberde hat den Ausdruck zögernder Zaghaftigkeit, und freudiger Ueberraschung.[101] Er folgt dem Hermes, der ihn in seine ehemalige Wohnung zurückführt. Dann die Scene des Wiedersehens, Protesilaus und Laodamia in traulichem Gespräche. Eine neue Gruppe zeigt Laodamien verzweiflungsvoll auf ihr Lager gestreckt, neben ihr Iphikles, des Protesilaus Vater, gleichfalls mit der Geberde des Leidens.[102] Sie scheint

diese Statue eine heimkehrende Alcestis sei. Siehe die Abbildung in dem ebengenannten Werke I. t. 19. 20. Der langsame Schritt, die Haltung der halbverhüllten Hände, das gesenkte, verschleierte Haupt mit dem Ausdrucke einer freundlichen Schwermuth, alles schien dafür zu sprechen. Zur Vergleichung, besonders in Absicht auf Stellung und Costüme, diente trefflich die Alcestis auf einem Gemälde aus dem Grabe der Nasonen. *Montfaucon*, ant. expl. I. p. 2. pl. 130.

[99] Kunstblatt 1826. Nro. 59.

[100] *Mus. Pio-Clem.* V. pl. 18. Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 123. *Millin*, gal. myth. CLVI. 561.

[101] Die Geberde entspricht den Worten: *ὁ γὰρ θέμις βέβηλον ἅπτεσθαι δόμων.* *Eurip.* tr. et fr. ed. *Aug. Math.* IX. p. 315. I. Protesilaus fürchtet, als Todter das Haus zu verunreinigen.

[102] Zoëga nimmt diese Figur des unedlen Charakters wegen für den

den Entschluss gefasst zu haben, ihrem Gatten für immer durch freiwilligen Tod zu folgen. Iphikles sucht sie zu trösten, und man wird an die Verse des Euripides erinnert:

— „Er litt ja nur, was Dein und eines jeden harrt“ —
— „„Nein, ich verlass' den Theuern nicht, obwohl er todt!““ [103]

In der Schlussgruppe führt Hermes das Schattenbild des Protesilaus in die Unterwelt zurück, wo ihn Charon mit seinem Nachen schon erwartet. Wahrscheinlich begrüsste Protesilaus oder Laodamia bei Euripides diesen unheimlichen Fährmann in einer Art von Vision.[104] Alle diese Scenen sind übrigens noch architektonisch unter sich verbunden. Ein langes Gesimse umgibt das Relief. An dem einen Ende senkt es sich auf einen Pilaster, der ein Thor bezeichnen soll; ein zweites Thor ist über Charon angedeutet, und ein drittes, als Decoration der Scene des Wiedersehens, befindet sich in der Mitte. Letzteres, mit Giebelfeld und jonischen Säulen geschmückt, könnte wohl die porta regia der alten Bühne sein. [105]

Pädagogen. Anm. zum *Mus. Pio-Clem.* in Welker's Zeitschr. p. 429. Allein der Styl des ganzen Werkes ist nur mittelmässig zu nennen — Visconti l. l. p. 123. — da lässt sich denn kaum eine Vergleichung zwischen mehr oder weniger edlen Zügen anstellen. Ueberdiess gehörte an's Bett der Laodamia kein Pädagog, sondern die Amme.

[103] *Πέπονθεν; οἷα καὶ σὲ καὶ πάντας μένει.*
Οὐκ ἂν προδοίην καίπερ ἄψυχον φίλον.
Eur. ed. *Matth.* l. l. fr. V. u. VII. p. 316.

[104] Wie die sterbende Alcestis. *Eur.* Alc. v. 244.

[105] Ueber der Laodamia ist noch eine Maske nebst Thyrsus, Flöten und Cymbeln zu sehen. Zur Erklärung dieses Beiwerks wird auf Heyne zu *Virg. Aen.* VII. 385. verwiesen. Dabei wäre nur, was Heyne's Erklärung des Virgil betrifft, beiläufig zu erinnern, dass Amata bacchischen Wahnsinn nicht heuchelt, sondern sich wirklich vom Gotte beseelt glaubt. Im v. 351. hat Virgil absichtlich angedeutet, dass sie in die Mysterien des Bacchus eingeweiht war — — — fit tortile collo Aurum ingens coluber, fit longae taenia vitae. Ueber die Schlangen als Schmuckwerk siehe *Visconti*, Mus. Pio-Clem. I. p. 109. II. 319. et al. So bergen sich — *Virg. Aen.* II. 226. 27. die Schlangen des Laokoon unter der Minervenbildsäule.

Auch die Alexandra des Euripides ist verloren gegangen.[106] Eine Reminiscenz von dieser Tragödie mag noch in einem herkulanischen Gemälde enthalten sein.[107] Apollo, in reichgeschmückter Theatertracht, steht nachlässig an einen Cippus gelehnt. Seinen Bogen hält er in der Rechten gerade vor sich; er scheint in Gedanken verloren. Neben ihm sitzt Kassandra, fast ganz in derselben Haltung, wie jener Orest vor der Bildsäule der Minerva. Als Priesterin des Apollo trägt sie den Lorbeerkranz. Einen Lorbeerzweig, auf welchen ihr Auge starr geheftet ist, hält sie in der Rechten, als Sinnbild ihrer neugewonnenen Sehergabe.[108] Beide, Apollo und Kassandra, sind nur mit sich selbst beschäftigt; man ahnet, dass etwas Unheimliches vorgegangen ist, oder vorgehen wird; man glaubt ein peinliches Schweigen zu fühlen. Sicherlich ist Kassandra in dem Augenblicke vorgestellt, wo sie zum erstenmal die unglückliche Sehergabe in sich verspürt, deren Erwachen sich durch schwermuthsvoll brütenden Trübsinn kund gibt. Unter dem Gemälde ist ein Feston angebracht, und in dessen Mitte eine tragische Maske.

Die doppelte Rache der Medea an der Verlobten des Jason und ihren eigenen Kindern ist der Gegenstand mehrer Reliefs, deren Uebereinstimmung im Ganzen und selbst im Einzelnen ein gemeinsames Vorbild vermuthen lässt.[109] Auch in diesen

Minervenstatuen hatten aber häufig Schlangen zu ihren Füssen — ein dem Virgil sehr geläufiges Bilderspiel. — Wenn dem Kupfer bei *Bartoli, gli anticki sepolcri* t. 55. zu trauen, so ist die fragliche Maske eine tragische, und bezeichnet das Bild als ein tragisches Spiel, was an einem Sarkophage recht wohl an seiner Stelle wäre.

[106] Es ist hier nicht der Ort, die Gründe auseinanderzusetzen, welche mich immer noch die Ansicht bezweifeln lassen, dass Euripides keine Tragödie dieses Namens geschrieben.

[107] *Pitture d'Ercolano* II t. 18.

[108] δάφνης ἐριθηλέος ὄζος. *Hesiod.* Theog. 30., vergl. die Erklär.

[109] Ganz eigenthümlich gedacht, merkwürdig durch die phantastische

Werken hatte der Dichter die Hand des Künstlers geleitet, und Scene reiht sich an Scene zu dramatisch-epischer Entwicklung. Nur einen Blick auf das mantuanische Relief![110] Die erste Gruppe versetzt den Beschauer in den zum nahen Hochzeitsfeste geschmückten Palast des Kreon. Vor bekränzten Säulen steht Jason in heroischer Tracht. Er blickt mit Wohlgefallen auf seine beiden Söhne nieder, welche eben die Hochzeitsgeschenke, den Kranz und das Gewand, um deren verderbliche Magie nur die unglückselige Mutter wusste, der Neuverlobten überbringen. — Diese sitzt auf einem Thronos, dem Jason gegenüber, auf welchen sie unverwandt ihr Auge gerichtet hatte, bis die Kinder erschienen.[111] Ihre Stellung zeigt Entrüstung; denn erst durch Jasons beschwichtigende Worte:

— — „befreundet sind sie, bleib' so finster nicht.
Nicht länger wende zürnend ab Dein Angesicht" — [112]

Pracht des Theaterkostüms sehen wir die Medea auch auf einem Vasengemälde bei *Millin*, descript. des tomb. de Canose. pl. 7.

[110] Aus dem *Mus. di Mantov.* abgebildet in *Millin*, galer. mythol. CVIII. 426.

[111] *Πρὶν μὲν τέκνων σῶν εἰσιδεῖν ξυνωρίδα,*
Πρόθυμον εἶχ' ὀφθαλμὸν εἰς Ἰάσονα. v. 1089. 90.

[112] — — *Οὐ μὴ δυσμενὴς ἔσει φίλοις,*
Παύσει δὲ θυμοῦ, καὶ πάλιν στρέψεις κάρα. v. 1095 ff.

Auf dem Relief Lancelotti — Winkelmann, Alte Denkm. Nro. 90 u. 91 — ist diese Scene noch erweitert durch Darstellung der Vermählungsfeier selbst in Beisein der Juno pronuba. Einige Erklärer, unter ihnen Visconti zum *Mus. Pio-Clem.* VII. t. 16., wo das Bruchstück eines dem mantuanischen ähnlichen Reliefs beigebracht wird, wollen in der sitzenden Figur die Medea erkennen. Es ist aber gewiss die Neuvermählte des Jason. Was Visconti von dem Ausdrucke ihres Gesichtes sagt, kann wohl auch der *παίδων μυσαχθεῖσ' εἰςόδους* gehören. Die Knaben treten offenbar zu ihr, um die Geschenke zu überreichen. Auf dem mantuanischen Relief trägt sie überdies den Brautschleier, und bei *Montfaucon*, ant. expl. I. pl. 40. ist in ihrer Hand ein Apfel zu sehen. Vergl. über dieses Symbol: *Boettiger*, Medea Euripidea prol. II. in *Matthiae*, miscell. philolog. 1803. p. 308. Der Vorhang im Hintergrunde bezeichnet die *νυμφικοὺς δόμους*. Med. v. 1081. Die Alte hinter der Glauke, von Visconti

wurde Glauke bewogen, die Gaben anzunehmen. Eine allegorische Gestalt in der Mitte der Gruppe ist nicht willkürliches Beiwerk des Künstlers. Sie fasst die Vermählungsfeier und ihre traurige Katastrophe in ein rührendes Sinnbild zusammen. So singt der Chor, als die Kinder mit den Geschenken sich entfernt haben, von einem Schmucke des Hades, welchen Glauke um die blonden Locken legen wird, von der Einkleidung einer Todtenbraut.[113] Die nächstfolgende Figur kann wieder Jason sein, schon zur Züchtigung der Medea gerüstet. In einer neuen Scene begibt sich das unglückliche Ende der Glauke und ihres Vaters, fast Wort für Wort wie bei Euripides. Flammen schlagen über dem Haupte der Braut zusammen: in convulsivischen Bewegungen äussert sich die Wuth des Giftes. Eben will die Gequälte zur Erde sinken.

„Das lock'ge Haupt nun wirft sie hin und her,
Den Kranz herabzuschütteln, aber dieser hält
Die goldnen Bande festverstrickt, und doppelhell
Je mehr sie schüttelt, lodert hoch empor die Glut.
Dem Schicksal endlich unterliegend stürzt sie hin.“[114]

In der nächstfolgenden Scene sehen wir Medea mit entblösstem

Medea's Amme genannt, ändert nichts. Auch in unsrer Scene kömmt bei Euripides eine γεραιὰ προσπόλων vor.

[113] Vergl. Medea v. 926—936. Die allegorische Figur des Reliefs ist jedoch nicht mit Visconti geradehin für den Genius des Todes zu nehmen. Es ist Hymen, wie er von Seneca beschrieben wird.

Et tu, qui facibus legitimis ades
Noctem discutiens auspice dextera,
Huc incede gradu marcidus ebrio,
Praecingens roseo tempora vinculo.

Medea v. 67 ff., vergl. damit Herder: wie die Alten den Tod bildeten, opp. XXVII. p. 419. Eros mit gesenkter Fackel auf dem Bilde: Medea in Kolchis bei *Philost.* jun. VII. p. 121.

[114] *Σείουσα χαίτην κρᾶτά τ' ἄλλοτ' ἄλλοσε,*
Ῥῖψαι θέλουσα στέφανον· ἀλλ' ἀραρότως
Σύνδεσμα χρυσὸς εἶχε· πῦρ δ', ἐπεὶ κόμην
Ἔσεισε μᾶλλον, δὶς τοσόνδ' ἐλάμπετο.
Πιτνεῖ δ' ἐς οὖδας, ξυμφορᾷ νικωμένη. v. 1135 ff.

Schwerte zum Morde ihrer Kinder schreiten. Diese sind zu ihren Füssen mit einem Balle spielend vorgestellt; ein Auskunftsmittel des Bildners, um das Lächeln einer ahnungslosen Unschuld, welches Medea zu entwaffnen drohte, auf symbolischem Wege, mit einer grösseren Bestimmtheit auszudrücken, als der beschränkte Raum dem physiognomischen Ausdruck gestattete.[115] Die That selbst bleibt, wie bei Euripides, den Augen des Beschauers entzogen. In der letzten Gruppe ist sie schon vollbracht, und Medea enteilt auf ihrem Drachenwagen.

Grösser noch ist die Zahl von Reliefs und Gemälden, in welchen die unglückliche Leidenschaft der Phädra für ihren Stiefsohn Hippolyt vorgestellt ist. Mit besonderer Vorliebe, mit derselben antithetischen Schärfe, welche dem Hippolyt des Euripides einen so eigenthümlichen strengen Reiz verleiht, ist in jenen Werken immer der Gegensatz zwischen dem freien Jagdleben des keuschen Lieblings der Diana, und der Trostlosigkeit einer unseligen Leidenschaft hervorgehoben. Ganz vorzüglich schliessen sich diese Bildwerke auch dadurch an den ebengenannten Dichter, dass in ihnen die Amme das Geständniss der Liebe übernommen hat, welches Seneca der Phädra selbst in den Mund legt.[116] — Eines der schönsten Reliefs bezeichneter Art hat Zoëga bekannt gemacht.[117] Links sitzt Phädra mit der Miene der Trostlosigkeit einer Dienerin zugewendet, die an ihren Leiden lebhaften Antheil zu nehmen scheint. Diese repräsentirt den tragischen Chor. Eine zweite hinter dem Thronos der Phädra hat sich vorgebeugt, um zu erlauschen, was im Innern des Palastes zwischen Hippolyt und der Amme heftig besprochen wird.[118] Neben ihr sehen wir dann die Amme

[115] *τί προσγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων;* v. 984 ff.

[116] Vergl. *Ekhel*, choix de pierres grav. zu pl. 33.

[117] *Zoëga*, bassir. I. t. 49.

[118] Siehe die Scene von v. 535 an. Auf dem Relief bei Winkelmann

selbst mit dem Geberdenspiel einer beschwörenden Bitte gegen Hippolyt gewendet; diesen mit der Miene standhafter Verweigerung.[119] Dann Diener und Pferde, und endlich wieder Hippolyt zu Ross auf der Jagd begriffen. Ihm zur Seite Diana im raschen Schritte, die Freuden der Jagd theilend.[120] So hatte sich Phädra, „um auf den scheckigen Hirsch einzudringen, in das Gebirg und den Wald“ gesehnt, „wo die wildmordenden Hunde schweifen.“[121] Zwei Gemälde, das eine aus Herkulanum,[122] das andere aus den Bädern des Titus,[123] stimmen im Wesentlichen gleichfalls mit Euripides überein.

Ein drittes bisher noch nicht verstandenes Gemälde endlich, stellt eine Scene des euripideischen Hippolyt im vollständigen Theaterkostüm, sogar mit Maske vor. Es findet sich unter den herkulanischen Gemälden.[124] Links sehen wir eine weibliche Figur im langen Theaterchiton mit Aermeln,

sind diese ersten Scenen anders behandelt. Alte Denkm. Nro. 102. Hier scheint auch die Amme das Geständniss der Liebe schriftlich zu überbringen:

Dicere quae puduit, scribere jussit amor.

Ovid. Heroid. Phaedr. v. 10. Nicht anders auf dem sehr ausführlichen Relief in der Kathedrale von Girgenti. Vergl. Uhden's Virbius und Hippolyt in der Abhandl. der Berl. Akad. 1818—19. p. 189 ff. und Welker zu Philostr. imag. p. 149.

[119] Cf. ***Hippol.*** v. 567 ff.

[120] *Χλωρὰν δ' ἀν' ὕλην παρθένῳ ξυνὼν ἀεὶ,*
Κυσὶν ταχείαις θῆρας ἐξαιρεῖ χθονὸς,
Μείζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας. ***Hippol.*** v. 17 ff.

[121] *Πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν,*
Καὶ παρὰ πεύκας,
Ἵνα θηροφόνοι στείβουσι κύνες,
Βαλίαις ἐλάφοις ἐγχριμπτόμεναι. v. 194 ff.

[122] ***Pitture d'Ercol.*** III. 15.

[123] ***descript. des bains de Titus*** Nro. 42. p. 69. Noch als Venus und Adonis erklärt.

[124] ***Pitture d'Ercol.*** I. t. 5. beiläufig erwähnt, erkenne ich Phädra und ihre Amme auch auf einem Vasengemälde bei ***Hancarville*** I. pl. 26. Die Amme ist deutlich genug durch die Haube bezeichnet.

die bis zur Handwurzel reichen. Ihr Gesicht ist Maske mit edlen und tragischen Zügen, halbgeöffnetem Munde. Sie repräsentirt den Chor. Neben ihr eine zweite Figur, etwas grösser, als die erste, die Linke zu lebhafter Action gehoben. Ihre Kopfbekleidung gibt sie als Amme zu erkennen. Eine dritte weibliche Gestalt ist als Protagonistin gegen die übrigen kolossal gehalten, ihre tragische Maske schmerzhaft verzogen, der Mund weit geöffnet; die aufgelösten Haare fallen wild über Brust und Schultern bis zur Mitte des Leibes nieder. Wer erkennt hier nicht das Kostüm der traurenden Phädra?[125] Die Haltung ihres Leibes ist von der Amme abgewendet, doch das Haupt ihr zugekehrt, die gehobene Linke in der Geberde der Verwünschung.

„Unsel'ge Du! Verderberin der Deinen, was
„Hast Du gethan! dass meines Stamms Urheber, Zeus,
„Mit der Blitze Strahl vertilg' in Grund und Boden Dich!" —[126]

Fragt man nach freistehenden Statuen, welche dem Kreise der tragischen Bildwerke anzuschliessen wären, so genüge es, was diejenigen betrifft, von welchen uns nur noch Notizen bei Plinius und andern geblieben sind, auf den Philoktet des Pythagoras von Rhegium, wie er früher versuchsweise geschildert wurde, zurückzuweisen. Der Ausdruck des Kopfes, das wilde verstörte Haar, das dürftige Gewand, welches den leidenden Körper deckt, gehören dem Philoktet der tragischen Bühne an. Pythagoras von Rhegium, welcher ausser diesem Philoktet auch den Wechselmord des Eteokles und Polynices gebildet hatte, war ein Zeitgenosse des Aeschylus,[127] und es ist wohl überhaupt keine Frage,

[125] *Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·*
Ἄφελ' ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις. **Hippol.** v. 179. 80.

[126] *Ὦ παγκακίστη, καὶ διαφθορεῦ φίλων,*
Οἷ' εἰργάσω με. Ζεύς σ' ὁ γεννήτωρ ἐμὸς
Πρόῤῥιζον ἐκτρίψειεν οὐτάσας πυρί. **Hippol.** v. 646 ff.

[127] Der Krotoniate Astylus, dessen Statue Pythagoras verfertigte, siegte Ol. LXXIII. cf. C. O. Müller. Dorer II. p. 497. In derselben

dass das Erscheinen dieses Dichters auch in der bildenden Kunst Epoche machte, und seit ihm die Tragödie für eine erstere pathetische Plastik eine ebenso lehrreiche Schule ward, als der Ringplatz zu Olympia für die Darstellung des sinnlichen Lebens in seiner frohsten Entwicklung.

Unter den noch erhaltenen Statuen sei zuerst die schöne Gruppe des Menelaos aus der Villa Ludovisi genannt.[128] Sie wurde auf die verschiedenste Art gedeutet, unter andern als Papirius mit seiner Mutter oder als Phädra und Hippolyt.[129] Gegen jene Deutung muss schon die Seltenheit eines aus römischen Familiengeschichten entlehnten Kunststoffes gerechten Zweifel erregen; gegen die zweite spricht entschieden das griechische Zartgefühl, welches die Darstellung geschlechtlicher Liebe durch freistehende Statuen nur selten gestattete,[130] und um so mehr gegen die ruchlose Liebe der Phädra sich sträuben musste.[131] Die Gruppe stellt, wie Winkelmann zuerst einsah, die Erkennungsscene des Orest und der Electra vor.[132] Electra ist kenntlich an den kurzgeschnittenen Haaren, dem Zeichen ihrer Trauer und Erniedrigung.[133] Auch am Haupte des Orestes fehlen die langen Locken der griechischen Jugend, und die Art, wie beide Figuren zur Gruppe verbunden sind, passt trefflich zu den Worten des Sophokles, welche Winkelmann anführt:

Olympiade trug, nach dem Oxf. Marmor, Aeschylus den ersten tragischen Preis davon. cf. *Stanl.* ad vit. *Aesch.* ed. *Schütz* V. 19.

[128] Siehe die Abbildung bei *Maffei*, raccolta t. 62 u. 63.

[129] Ueber die verschiedenen Deutungen dieser Gruppe siehe Beck's Grundriss der Archäologie p. 220.

[130] Böttiger's Andeutungen p. 164.

[131] ȣχ ὁσίων ἐρώτων. *Hipp.* v. 722.

[132] Winkelmann, opp. VI. 1. p. 242.

[133] Sie ist die tragische Maske: κούριμος, welche man nach einem Epigramme des Dioskorides auf dem Grabe des Sophokles sah, und dabei an Antigone oder Elektra denken konnte. *Anthol. ed. Jac.* I. p. 252. Nro. 28. VII. p. 396. Auf diess Epigramm wird auch von Böttiger, bei Gelegenheit der Gruppe des Menelaus hingewiesen. S. Tagebuch der Elisa von der Recke II. p. 279.

„Halt' ich Dich wirklich?“
„„Also sei's für immer nun!““ [134]

Die gedrungene breitschultrige Gestalt der weiblichen Statue lässt recht das Heldenmädchen der sophokleischen Tragödie erkennen. Die Züge ihres Angesichtes, mit der Bildung des Orest verglichen, sind, des Jugendlichen ungeachtet, matronenhaft, und machen es anschaulich, dass Elektra die Stelle einer schirmenden und rettenden Mutter vertreten konnte, als ihr Bruder unmündig und hülflos war. Das zum Ueberfluss weite und faltenreiche Gewand der Elektra, und die hohen Sohlen ihrer Fussbekleidung weisen vielleicht noch näher auf die Bühne zurück. Unverkennbar ist sie, als Protagonistin der Tragödie, als die erste Heldenrolle bezeichnet. Ihre Dimension ist im Vergleich mit Orestes kolossal. [135]

Wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vaticanischen Gruppe und der bekannten Schilderung des Virgil haben beikommen lassen. Gehöre die Gruppe, in welche Zeit sie wolle, sie hat nichts mit der römischen Epopöe, aber alles mit der schönsten Blüthe der griechischen Tragödie gemein. Gross und furchtbar, aber eben so rührend als tief erschütternd, bei aller Leidenschaftlichkeit noch getragen von dem feierlichen Maasse einer rhythmischen Bewegung, und weit über den kalten rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich-tragischen Sophokles. Wenige unscheinbare Nebendinge, der Lorbeerkranz, der nun fehlt, der

[134] *ΗΛ. ἔχω σε χερσίν; ΟΡ. ὡς τὰ λοιπ' ἔχοις ἀεί.* v. 1226.

[134] Was den Ausdruck ihres Kopfes betrifft, lässt sich freilich auf blose Zeichnungen kein sicheres Urtheil bauen. Indessen läugnet Winkelmann die Spur eines schalkhaften Lächelns, das du Bos zu bemerken glaubte. Die einmal angenommene Hypothese musste täuschen. Dasselbe widerfuhr wohl dem Vorredner zu Webb's Untersuchung des Schönen p. 70. Bei Maffei zeigt das Angesicht der Electra schwermüthige Freundlichkeit.

niederrollende Priestermantel, und der Altar, an welchem der Geweihte selbst als Opfer fällt, sind benützt, um in der Einbildungskraft des Beschauers die ganze Scenerie des Unglücks aufzubauen, und ungeschmälert den vielumfassenden Sinn desselben zu enthüllen. Als unausweichbar tritt uns das Schicksal des unseligen Priesters vor Augen. Noch ringt seine Kraft, aber die tödtliche Wunde ist geschlagen, und wie Oedipus, so scheint Laokoon sich nur immer tiefer in das Netz des Verderbens verstrickt zu haben, je mehr er sich loszuwickeln trachtet. Den Anblick eines blosen Todeskampfes hat uns der Künstler erspart, aber eben so wenig das Schauspiel eines Kämpfers vorgeführt, der noch auf Selbsterrettung oder rühmliches Unterliegen rechnen darf. Die schmerzlich bewegte Gestalt ist hier nur der fixirte Moment des Verderbens. In einem ähnlichen Sinne klammert sich der Unglückliche der griechischen Tragödie mit endlosen vergeblichen Klagen noch an das Unglück fest, wenn dieses längst ein unwiderrufliches geworden ist. Ein Laokoon, der Priester und Vater, wenn es der heroische Dulder ist, welchen Einige in dieser Statue zu sehen vermeinten, erhebt das Unvermeidliche durch stumme Resignation zur eignen freien That, oder schenkt die letzte Kraft den hilflosen Kindern. — Gewiss war in der Tragödie des Sophokles der Tod des Laokoon den Augen der Zuschauer entrückt. — Er begab sich wahrscheinlich im Innern des Minerventempels. Aber eben so gewiss hörte man die Schmerzenslaute der Unglücklichen über die Bühne tönen. Der Bildner der Gruppe welcher sich die Aufgabe gestellt hat, plastisch zu versinnlichen, was dort der Einbildungskraft des Beschauers auszuführen überlassen blieb, hat auch dieser Stimme Körper gegeben. Denn es ist keineswegs ein beklommenes Seufzen, wie Winkelmann glaubte; es ist der laute volltönende Weheruf, welchen der griechische Beschauer von den Lippen des leidenden Philoktet, des rasenden Herkules, des sterbenden

Agamemnon zu hören gewohnt war. Unbegreiflich, wie man dies je verkennen konnte! In einer hochgewölbten Brust, einem gehobenen, zurückgelegten Haupte mit aufgeschlossenen Lippen, drängt sich alles gewaltsam nach Oben, und ringt nach Licht und Luft.[136] Wie diese Gestalt mit ihren weit geöffneten Gliedern und blosgelegten Muskeln sich gleichsam zu einem klar und ruhig übersehbaren Schauspiele des Leidens auseinanderlegt,[137] so ist auch diese Lippe einem Schmerz geöffnet, welcher mit dem vollen Rechte der geängsteten Creatur sich laut zur Sprache bringen will. Der giftige Zahn der Verderberin aber hat im Laokoon nicht blos ein sinnliches Leben verletzt. Er traf zugleich die tödtliche Stelle eines der Schuld wie der Unschuld sich gleich lebhaft bewussten Herzens. Nur unter diesen, der griechischen Bühne analogen Voraussetzungen, ergibt sich auch die Stellung des älteren Sohnes als motivirt. Dieser, eben noch damit beschäftigt, die Schlange loszuwickeln, die seinen Fuss umstrickte, hört plötzlich den Weheruf des Vaters. Er wendet sich, sein ganzes Wesen wird seiner selbst vergessendes Mitgefühl, und was in seiner schmerzlichen Miene zuckt, ist nur der gedämpfte Wiederhall jener Schreckensstimme. Durch diesen rührenden Zug der Liebe, — ein Gegenbild der sophokleischen Antigone, — wird Laokoon welcher mitten in der engsten schaudervollsten Verknüpfung mit seinem Geschlechte, sich in die tiefste Einsamkeit der eigenen Qual verloren hat, in die menschliche Gemeinschaft zurückgeführt, und die zarte, schon zusammengeknickte Gestalt des zweiten Sohnes mahnet an die Nähe des allesversöhnenden Todes.

Die Niobe des Aeschylus wurde schon oben angeführt.

[136] So beginnen die Klagen in der Tragödie häufig mit Anrufung des Lichtes und der Luft. *ὦ δῖος αἰθὴρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί* etc. *Aesch.* Prom. v. 88 ff. *ὦ φάος ἁγνὸν, καὶ γῆς ἰσόμοιρος ἀήρ.* *Soph.* El. v. 86.

[137] *ὁρᾷς θέαμα δυσθέατον ὄμμασιν.* *Aesch.* Prom. v. 69.

Auch Sophokles hatte diese Fabel behandelt. Aber die tragischen, selbst theatralischen Momente der Niobidengruppe in Florenz zu erschöpfen, würde eine besondere Abhandlung erfordern. Von einem furchtbaren, plötzlich einbrechenden Schicksal überrascht, sind alle Gestalten in der lebhaftesten Bewegung, dem Unvermeidlichen zu entrinnen, sich selbst oder Bruder und Schwester zu retten. Betrachtet man aber die Stellungen dieser bewegten Figuren genauer, so ist die der Söhne excentrisch im höchsten Grade, gespannt, ganz unverkennbar auf theatralischen Effect berechnet. Die Bewegung der Töchter ist mässiger gehalten, anmuthsvoll, ihre Schritte aber sind rhythmisch, und die gewählte Art, wie sie die Gewänder emporhalten, um sich gegen die anstürmenden Pfeile zu schützen, zeigt deutlich, dass der Künstler nicht die Sache selbst in ihrer unmittelbaren Wahrheit erfasste, sondern dieses als ein schon dargestelltes überkam. Die Gewänder werden auf dieselbe Weise, mit derselben wohlberechneten Zierlichkeit gehalten und geschwungen, wie wir dies auf Vasen und Reliefs mehr oder weniger bei allen weiblichen Figuren sehen, welche in mimische Tanzattitüden gebracht sind. Die Bewegung der Niobiden ist keine andere, als die eines tragischen Tanzes.[138] Mehr noch! — das Unglück hat eben erst begonnen. Nur zwei Söhne sind erst gefallen.[139] Alles noch in der lebhaftesten Thätigkeit. Noch ist Hoffnung vorhanden, dass diese Tochter glücklich entrinnt, jener Sohn die Bedrängte rettet, und

[138] Man sehe die Stellung und Drapirung der Tochter X. und XIII. bei Zanoni und selbst der Mutter. Damit vergleiche man auch statt aller andern die fliehende Juno auf der höchst merkwürdigen Agrigentiner Vase, welche den Gigantenkampf und zwar, wie ich zuverlässig glaube, nach dem Vorbild eines pantomimischen Tanzes darstellt. S. *Raff. Politi.* la pugna dei Giganti. Palermo 1828.

[139] Dass der gefallenen Söhne zwei müssen gewesen sein, habe ich schon früher bemerkt: in dem Abschnitte, welcher vom vaticanischen Apollo, als einem Niobidenvertilger handelt.

das jüngste Kind scheint im Schoosse der Mutter schon sicher geborgen. Aber während im Angesicht der Söhne sich noch Trotz ausspricht und Bewusstsein der Kraft, in den Mienen der Töchter nur Angst und zärtliches Bangen, ist im Angesicht der schuldbewussten Mutter der Knoten schon gelöst, das Schicksal entschieden. Auf die ruhige kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewissheit geprägt, dass die Rache des Himmels nun gesühnt ist. Für keines ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keines der Kinder mehr für sie; ihr Schirmen des jüngsten ist nur bewusstlose Nöthigung der Natur, sie selbst mit ihrem emporgerichteten Haupte, die schweigende versteinte Niobe des Aeschylus, die durchgeführte tragische Maske. Im Pädagogen, welcher durchaus nicht fehlen darf, haben wir wieder den theilnehmenden Beschauer, den Chor, zu erkennen. Als solcher ist er auch das reinste Gegenbild der Niobe. Wie in dieser alles Unglück der Einzelnen zu Einem Bewusstsein sich concentrirt hat, ebenso in der Miene des alles überschauenden Chores; nur aber dort als Ruhe, hier als leidenschaftliches Mitgefühl, und zwar mit unverkennbarer Ironie zur Gemeinheit karrikirt. Denn Niobe ist auf den Gipfel des Unglücks und der menschlichen Grösse gestellt. Ueber ihr gibt es keinen Standpunkt mehr, auf welchem der Beschauer fussen könnte. Endlich aber, damit nicht alles plastisch erschöpft werde, und die Einbildungskraft auf einem freieren Spielraume die höchste Fähigkeit erhalte, sich einer so grossen gedrängten Masse zu bemächtigen, sind die strafenden Götter, Apoll und Diana, mit Wohlbedacht vom Künstler weggelassen worden. Das tödtliche Geschoss kommt von den Unsichtbaren herab, und wird dadurch nur um so unvermeidlicher. Gegen ein Unendliches, mit den Sinnen nicht Erfassbares öffnet sich die Gruppe, welche der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie verschlossen war.

XVI.

Τίς δὲ σὺ ἐσσι, φέριστε θεῶν, ὅς μ' εἴρεαι αὐτην;
(Hom.)

An die Reihe der Bildwerke, deren Grundidee wir auf der griechischen Bühne wurzeln sahen, schliesst sich auch der vaticanische Apollo. Pathetisch wie Laokoon, wie die Niobiden theatralisch, in Absicht des Kunstwerths keinem dieser Werke untergeordnet, gibt er, bei nicht geringerer Freiheit der Behandlung, treuer als irgend ein anderes Werk der bildenden Kunst, das poetische Vorbild zurück. Er ist das sicherste und schönste Denkmal, welches Plastik und Poesie zum Zeichen ihres innigen Wechselverhältnisses hinterlassen haben.

Alle früheren Versuche, die wahre Bedeutung des vaticanischen Apollo auszumitteln, waren sie nun auf historischem, mythischem oder selbst poetischem Wege angestellt, gewährten keine völlige Befriedigung. Sie geriethen in Widerspruch mit sich selbst, oder liessen irgend eine Seite unserer Statue theils unberührt, theils zweifelhaft. Eine einzige Stelle des Tragikers Aeschylus reicht hin, um das ganze Geheimniss dieses so viel besprochenen Kunstwerkes gelöst zu sehen. Sie findet sich in den Eumeniden des genannten Dichters.

Der Muttermörder Orestes hat sich, vom Chore der Furien verfolgt, in den Tempel des delphischen Apoll geflüchtet.

Dort setzt er sich, die Hände noch triefend von Blut, das mörderische Schwert noch gezückt, an dem Altare des Gottes nieder.[1] Aber die Furien sind ihm auch hieher gefolgt. Die Blutspur des Mörders, von der sie nicht lassen können, die Gier, mit welcher sie dem Verbrecher über Land und Meer, ja bis in die Tiefen der Unterwelt nachsetzen, hat sie zu der Kühnheit verleitet, die Schwelle des Tempels zu betreten, und dessen Altar zu umlagern. Von der stillen Heiligkeit des Ortes überwältigt, versinken sie in Schlaf.[2] Orest hat, dem Rathe des Apollo folgend, diesen günstigen Augenblick benützt, und ist nach Athen entflohen. Dort wird er die Bildsäule der Pallas umfassen, und seiner völligen Entsündigung entgegenharren. Aber der blutige Schatten der Klytemnestra entsteigt der Unterwelt, verräth den Schlafenden den Verlust ihrer Beute, und reizt sie zu neuer Verfolgung. Sie erwachen — stürmisch hat eine die andere geweckt — und wie sie nun den Orest vergebens suchen, heben sie ihren furchtbaren Gesang an. Sie sehen sich schmählich gekränkt und betrogen, von einem jüngern Gotte überlistet, ihre alten ewigen Rechte von willkührlich herrschenden Götterneulingen geschmälert, und schliessen drohend: dem begünstigten Verbrecher soll selbst Apollo's Schutz nicht frommen; und wenn er unter die Erde flieht, auch dort wird ihn der Rächer finden.

Apollo hat diese frevelnden Worte gehört. Er erscheint, und mit seinem Geschosse Tod und Verderben drohend, verscheucht er die Furien von seinem Heiligthume.

„Hinaus, ich will's, aus diesem Heiligthume schnell
Hebt euch hinweg, vom Sehersitze lasset ab;
Damit du nicht die blanke Flügelschlang' empfahst,
Die los von goldgetriebner Bogensehne stürmt,

[1] *Ἐπ' ὀμφαλῷ. Eum.* v. 40. Später v. 563. *δόμων ἐφέστιος.*
[2] Nach v. 714. war ihr Schlaf Betrug des Apollo.

Und dunklen Menschenblutes Schaum du dann vor Schmerz
Ausspuckst in Klumpen, so du mordend eingeschlürft.
Nicht diesem Heiligthume ziemt dir anzunah'n.
Hin! wo das Haupt im Blutgerichte fällt, wo man
Ausbohrt das Aug', wo Schlächterei, Verderb der Kinderfrucht,
Entmannung wird geübet und Verstümmelung.
Wo Steinigung, wo tiefes Mitleidsweh erregt
Der Angespiessten Wimmerlaut! — Versteht ihr auch,
Auswurf der Götter, welcher Art das Festgepräng',
Das Euch erletzt? Dein ganzes Wesen zeugt dafür.
Des Leu'n, des blutgenährten, wild Geklüfte mag
Ein solch Gezücht bewohnen, aber nimmer soll
Es schänden mir des Götterausspruchs Heiligthum.
In Wüstenei'n entweichend irret hirtenlos;
Denn nie befreundet solcher Heerde sich ein Gott." [8]

Dies die Worte, mit welchen der Delphische Gott den Furien entgegentritt, und in diesem bedeutsamen Momente ist der vaticanische Apoll gedacht.

Mit dem entschiedenen Schritte eines raschen Entschlusses hat Apollo den Schauplatz betreten. Dem grausenvollen Chore Aug in Aug gegenüber, hält er inne, doch

[8] Ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος
Χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν·
Μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν,
Χρυσηλάτου θώμιγγος ἐξορμώμενον,
Ἀνῇς ὑπ' ἄλγους μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρον,
Ἐμοῦσα θρόμβους, οὓς ἀφείλκυσας, φόνου:
Οὔτοι δόμοισι τοῖσδε χρίμπτεσθαι πρέπει·
Ἀλλ' οὗ καρανιστῆρες ὀφθαλμώρυχοι
Δίκαι, σφαγαί τε, σπέρματός τ' ἀποφθοραὶ
Παίδων, κακή τε χλοῦνις, ἠδ' ἀκρωνία,
Λευσμός τε καὶ μύζουσιν οἰκτισμὸν πολὺν
Ὑπὸ ῥάχιν παγέντες. Ἆρ' ἀκούετε,
Οἵας ἑορτῆς ἔστ' ἀπόπτυστοι θεοῖς
Στέργηθρ' ἔχουσαι; πᾶς δ' ὑφηγεῖται τρόπος
Μορφῆς. Λέοντος ἄντρον αἱματοῤῥόφου
Οἰκεῖν τοιαύτας εἰκός, οὐ χρηστηρίοις
Ἐν τοῖσδε πλησίοισι τρίβεσθαι μύσος.
Χωρεῖτ' ἄνευ βοτῆρος αἰπολούμεναι.
Ποίμνης τοιαύτης δ' οὔτις εὐφιλὴς θεῶν. **Eum.** v. 172 ff.

nur um so lange zu verweilen, bis er die Furien von seinem Tempel verjagt, vielleicht auch von ihrem Vorsatze, den Orest noch weiter zu verfolgen, zurückgeschreckt hat. Dann gedenkt er nach Athen zu eilen, wie er denn auch, wiewohl ihm vorerst nur jenes gelingt, auf's nachdrücklichste erklärend, dass er seinen Schützling nicht Preis geben werde, bald darauf mit den Worten:

„Ich bin sein Hort, und meinen Schützling rette ich.“ [4]

die Bühne verlässt. Der linke Fuss ist gar nicht zum ruhigen bleibenden Stande nachgezogen; denn jeden Augenblick kann Apoll die Wuth der Furien beschwichtigt haben, oder genöthigt werden, seine Drohung zu bethätigen. Der linke Arm ist mit dem Bogen bewehrt und schon dem Feinde entgegengestreckt, wiewohl noch nicht zum Schusse straff gespannt. Der rechte spielt in freier mimischer Bewegung, aber im Augenblicke bereit, den tödtlichen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Wahrscheinlich behielt der Apollo des Theaters, Statuen gleich, die ganze Scene hindurch diese drohende Stellung bei. Noch am Schlusse derselben wird er nur in langsamen Schritten, immer den drohenden Arm noch ausgestreckt, und, den Chor entlang, einen weiten Kreis beschreibend, die Bühne verlassen haben. In unserer Statue sehen wir den Gott erscheinen, dann, um ein ferner liegendes Ziel zu verfolgen, wieder verschwinden, und der Zwischenmoment des Verweilens ist durch die Spannung einer energischen Kraft, welche zwischen Entschluss und That getheilt ist, auseinandergehalten.

Raschheit in der Bewegung des vaticanischen Apollo musste geläugnet werden. Aber eine gewisse fremdartige Eigenthümlichkeit wurde mehrfach angedeutet. Schon andere haben hiebei an die griechische Orchestik gedacht.[5]

[4] *Ἐγὼ δ' ἀρήξω, τὸν ἱκέτην τε ῥύσομαι.* v. 225.
[5] Genelli, das Theater zu Athen p. 158. Nro. 52.

Die Hypothese, dass das Vorbild des vaticanischen Apoll ein schöner begeisterter Tänzer gewesen, welcher im pythischen Nomos den Pythotödter spielte, ist von jener Seite betrachtet, recht der Seele unserer Statue abgelauscht.[7] Die Bewegung des Apollo ist, wie wir uns früher schon überzeugten, naturgemäss; sie ist wahr in dem innersten Grunde ihrer Organisation, als äusserlich erscheinende jedoch, nicht mehr die nackte, ungeschmückte Wahrheit selbst. Mit dem Schritte des Dreifussräubers auf alterthümlichen Werken verglichen, wird sie zwanglos und naiv, aber selbst der Diana von Versailles gegenüber, fast elegant und gewählt erscheinen. Nirgend dürfte sie mehr auf ihrem Platze sein, als im Kreise von singend schreitenden Musen, oder in der Mitte der Niobidengruppe. Lassen wir den vaticanischen Apollo in Gedanken weiter schreiten, so wird er Schritt für Schritt tactmässig innehalten. Der rechte zur Erde gesetzte Fuss scheint dem kräftigen Niederschlag eines mannhaften Rhythmus gefolgt zu sein, während die ganze Gestalt in demselben Maase gleichsam elastisch gehoben, von der Grundfläche emporstrebt. Zwischen Feierlichkeit und männlicher Anmuth in der Schwebe getragen, bei grosser Belebtheit ruhig und ernst, in der Bewegung jedes Gliedes sprechend, und von der Zierlichkeit des zurückweichenden Fusses bis zur schwebenden Haltung des Rumpfes, alles in harmonischer Wechselbestimmung, — wer erkennt in dieser Statue nicht die leibhaftige Emmeleia, den Tact und die Harmonie des tragischen Tanzes? —

Der Prunk des Theaterkostümes, welches die Feierlichkeit der ganzen Scene, das Festliche der tragischen Tanzbewegung nicht wenig erhöhen mochte, hat in der Statue der Schönheit des Nackten weichen müssen. Aber auch diese ist, schon um jener rhythmischen Bewegung willen, nicht die blos sich selbst überlassene harmlose Schönheit.

[6] Thiersch in seiner Einleitung zum Pindar I. p. 60.

Es ist eine Schönheit, welche mit dem klaren energischen Bewusstsein ihrer selbst vor ein staunend überraschtes Auge tritt. Ihr ist der Charakter jener Miene aufgedrückt, mit welcher der sieggewohnte Fernhintreffer seinen silbernen Bogen ergreifen, oder als Musaget den reichgeschmückten Purpurmantel um die Schultern werfen mag. Wie mächtig quillt jede Hauptform dem freien Anblick entgegen, ohne der Schönheit der untergeordneten Theile ein gleich freies Erscheinen zu verwehren! Wenn die reizenden Formen einer mediceischen Venus sich gleichsam vor unsern Augen entwickeln, knospenartig zur volleren Blüthe sich entfalten, so wird die ganze Hoheit und Herrlichkeit des vaticanischen Apollo wie in Einem kühnen Wurfe aufgedeckt. Ohne dämmernde Vorbereitung fällt der volle Glanz einer überirdischen Schönheit in die Nacht der Eumeniden. — Doch wie die Söhne der Niobe, neben ihren im tragischen Rhythmus bewegten Schwestern, theilweise mit weiten, schwerniedersinkenden Gewändern drapirt sind, so ist auch unserm Apollo in der kunstvoll geordneten Chlamys, wie in den zierlichen Sandalen eine Reminiscenz an die imponirende Pracht der Theatergarderobe geblieben. Dort bei den Niobiden hatte das Gewand die Bestimmung, die rasche Bewegtheit der Flucht empfindbar zu machen, und die Nichtigkeit menschlicher Kraft durch das Thörichte des Mittels zu versinnlichen, wodurch sie sich zu schirmen vermeint. Auch in unserm Apollo ist der äussere Pomp der äschylischen Scene in ihrer poetischen Bedeutung aufgegangen. Bei einem Pythotödter war die Drapirung lästig, die schmuckreiche Fussbekleidung überflüssig. Nun haben wir nicht mehr den abenteuerlichen Götterknaben vor Augen, der in den Schluchten des Parnass sich umhertreibt. Apollo hat schon ruhigen Besitz von dem Thron eines Tempels genommen, der für ihn mit aller verschwenderischen Pracht des alten Götterdienstes ausgestattet ist. Den wüsten Bewohnerinnen des Schattenreichs gegenüber

vertritt er überdies eine Götterwelt, welche auch das heitere Blendwerk der wechselnden Erscheinung an ihr ewiges Leben knüpft.[7] Ein Blick auf diese Chlamys unterdrückt aber auch den leisesten Wunsch, statt eines kunstvollen rhythmischen Maasses in dieser an sich so naturgemäss construirten Bewegung, nichts als die harmlose Einfalt, die Naivetät der Natur zu sehen, welche gänzliche Nacktheit kaum entbehren dürfte. —

Das Haupt des Apollo ist aufgerichtet, von stolzem Selbstgefühl und sichtbarem Vorsatze, dem Gegner zu imponiren, gebieterisch gehoben. Dieser, behaupten wir, müsse mit dem Gotte auf gleicher Stufe stehen; er konnte weder ein riesenhafter Tityus noch ein kriechendes Gewürm sein. Den Furien kommt die gewöhnliche Dimension der griechischen Götter zu. Sie sind auch sonst nicht unter der Würde eines zürnenden Gottes. Göttlichen Geschlechts wie Apollo, dürfen sie sich sogar einer älteren Herkunft rühmen,[8] und ihr furchtbares Amt hat ihnen Moira selbst übertragen.[9] Sie walten über das Schicksal des Menschengeschlechtes,[10] bringen Fluch oder Segen über ganze Völker und Länder,[11] und verfechten überdies gegen eine neueingedrungene Götterdynastie ein altes wohlbegründetes Recht.[12]

[7] Es hat einen tiefen Sinn, wenn die Furien selbst von sich sagen, dass sie keinen Tischgenossen haben, und ihnen nie vergönnt ward, weisse Gewänder zu tragen — *οὐδέ τις ἐστὶ*

Ξυνδαίτωρ μετάκοινος.
Τῶν δὲ παλλεύκων πέπλων
Αἰὲν ἄμοιρος ἄκληρος ἐτύχθην.

Eum. v. 340 ff. Man vergleiche damit z. B. *Hom.* Il. I. v. 595 ff.

[8] Sie nennen sich *παλαιγενεῖς Μοίρας.* *Eum.* v. 166. *γραίας δαίμονας* v. 145.

[9] v. 326. In der obenangeführten Stelle heissen sie selbst Mören.

[10] *Πάντα γὰρ αὗται τὰ κατ' ἀνθρώπους*
Ἔλαχον διέπειν. v. 914.

[11] Um diesen Gedanken bewegt sich die ganze Schlussscene der Eumeniden.

[12] Ihre wiederholte Klage:

Dieser ihrer erhabenen Bestimmung hält das Furchtbare, ja Entsetzliche ihrer ganzen Natur das Gleichgewicht. Ihre Bildung ist Gorgonen gleich, schaudererregend und ekelhaft;[13] ihren Augen enttränft unsauberes Gift.[14] Minerva sagt zu ihnen:

„Und ihr, der Erdgebornen Wesen keinem gleich,
Von Göttern nie noch unter Göttinnen geschaut,
Und doch der Menschenbildung auch vergleichbar nicht!"[15]

Apollo nennt sie die von den Göttern ausgestossenen,

„Jungfrauen längst ergrauet, denen nimmer sich
Ein Gott je beigesellet, oder Mensch und Thier."[16]

und im höchsten Unmuthe ruft er

„O allverhasstes Ungethüm, der Götter Gräul!"[17]

Ihre Nähe ist sonach für die Götter selbst, ja gerade für sie unheimlich und grauenerregend. Athene gesteht bei ihrem Anblick:

„Furcht kenn' ich nicht, doch Staunen fesselt meinen Blick."[18]

Ist doch den Göttern der Oberwelt alles, was in das sonnenlose Reich der Schatten gehört, wie Hades selbst, verhasst und grauenvoll, und von den Furien heisst es ausdrücklich:

Ἰὼ θεοὶ νεώτεροι,
Παλαιὲς νόμους
Καθιππάσασθε.

v. 764 ff. Ihr Amt ist ein *γέρας παλαιόν*. v. 383. Das Recht der neuen Götter: *καταστροφαὶ νέων θεσμίων*. v. 480. — eine Revolution.

[13] — *ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι*. v. 52.

[14] **Eum.** 54. *Choeph.* 1048; heisst es: *αἷμα δυσφιλές*.

[15] *Ὑμᾶς θ' ὁμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει,*
Οὔτ' ἐν θεαῖσι πρὸς θεων ὁρωμένας,
Οὔτ' οὖν βροτείοις ἐμφερεῖς μορφώμασι. **Eum.** v. 400 ff.

[16] — — — — *αἱ κατάπτυστοι κόραι,*
Γραῖαι, παλαιαὶ παῖδες, αἷς ὀ μίγνυται
Θεῶν τις, ὀδ' ἄνθρωπος, ὀδὲ θήρ ποτε. v. 68 ff.

[17] *Ὦ παντομισῆ κνώδαλα, στύγη θεῶν.* v. 630.

[18] *Ταρβῶ μὲν ὀδὲν, θαῦμα δ' ὄμμασιν πάρα.* v. 397.

> Unheil ist ihres Lebens Ziel, unheil'ge Nacht
> Bewohnen sie, den unterirdischen Tartarus;
> Sie, gleichverhasst den Menschen und Olympiern.[19]

Darum genügt es dem delphischen Gotte unserer Scene nicht, nur sein Heiligthum von diesen Ungethümen zu säubern. Er verschliesst ihnen den Kreis des gesammten Lebens, und verweist sie an die einsame Stätte des Todes, der Verbrechen und ihrer blutigen Vergeltung. Apollo ist der mackellose Gott der heitersten Lebensfrische. Auf seiner heiligen Insel Delos durfte kein Todter begraben werden.[20] Kein Wunder, wenn der vaticanische Apollo nur die unmuthsvolle Stirne und den drohenden Arm seinem Gegner zugekehrt hat, in der Wendung des Leibes aber ihm sogar auszuweichen scheint. Der Gott hat die Furien erst nur schlafend gesehen. Nun stehen sie aufgerichtet, drohend, in ihrer ganzen Scheusslichkeit ihm gegenüber. Von seiner eigenen Reinheit sie abzuwehren, zwingt ihn ein angebornes Gefühl seiner göttlichen Natur. Wie fest er ihnen entgegentrat, es drängt ihn aus ihrer verpestenden Nähe immer wieder in die Ferne zurück. —

Es sei blosse Täuschung, wenn wir manchmal selbst in den Mienen dieses Apollo einen leisen Zug verhaltenen Grauens zu bemerken glaubten. Der Irrthum wird verzeihlich, wo der höchste Grad der Illusion durch die wesentlichsten Momente des Kunstwerkes selbst bedingt ist. — Denn unser Apollo, nie für eine zahlreiche Gruppe, wie die Statue der Niobe bestimmt, durfte nicht die monotone Maske tragen. Sein Angesicht musste in einem energischen Zusammenstrahlen sinnreicher Gegensätze das geistige Spiegelbild der Eumenidenscene werden. Dieses an Hohn

[19] *Κακῶν δ' ἕκατι κἀγένοντ'· ἐπεὶ κακὸν*
Σκότον νέμονται, τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονὸς,
Μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων.

[20] Strabo X. 5. p. 389. ed. ster.

gränzende triumphirende Lächeln, welches für den Schlangentödter kleinlich, den Niobiden gegenüber empörend war, ist nun der Abdruck der Sarkasmen, mit welchen Apollo die trotzigen Ungethüme sein Uebergewicht und seine Verachtung empfinden lässt. Tiefer Unmuth ruht auf den erhabenen Brauen, aber der Gott ist seines Gefühles Meister, er hat den Affect in seiner Macht, und hält ihn wie ein drohendes Gorgonenhaupt den Furien entgegen. Er zürnt, ohne zornig zu sein. In dem stolzen Wurfe des Kinnes verräth sich die Willkür und der Trotz eines neuen eingedrungenen Herrschergeschlechts; und in der Klarheit des Blickes erkennen wir den Repräsentanten der „heitern Joviskinder." Er feiert nun die Herrlichkeit seines Wesens mit um so höherem Selbstbewusstsein, da die Ausgeburten der alten Nacht nicht blos durch die Schrecken der Unterwelt, sondern selbst durch die Aegide eines ewigen Rechtes geschützt, ihren Schatten in den freundlichen Olymp zu werfen drohen.

Man rufe sich die Scene des Aeschylus vor Augen! Man denke sie sich ausgestattet mit all dem schauerlichen Pompe, womit der Schöpfer der attischen Tragödie seine Bühne bereichert hatte; man versetze sich in die Seele eines athenischen Beschauers, für den jene grossen Gestalten nicht blose hohle Masken sind, sondern die Stellvertreter wirklich geglaubter und gefürchteter Wesen, und blicke dann auf unsere Statue! Hier die missgestalteten Töchter der Nacht mit allen Schrecknissen des sonnenlosen Dunkels angethan, und dort der schönste jugendliche Zeus; hier die letzten, aber mächtig mahnenden Zeugen einer untergegangenen Götterwelt, und dort der rüstige Verehrer der neuen; jedes nur sein Recht verfolgend, aber jene mit widriger Gier nach der Blutspur eines entronnenen Mörders lechzend, dieser zu retten und zu schirmen bereit; zwischen beiden die Kluft des Unnahbaren, Unversöhnlichen, und unbeugsamem Trotze gegenüber, ein verhängnissvolles Wort, das, schon zur

drohenden Geberde geworden, im Augenblicke als vernichtender Pfeil die Brust des Gegners erreichen kann. — Stand vor der Seele des Aeschylus ein bestimmtes Apollobild, konnte dies eine andere Gestalt sein, als die des vaticanischen Apollo?[21]

Die Uebereinstimmung, welche hier statt findet, ist schlagend genug. Den Freunden des vaticanischen Apollo mag sie um so willkommener sein, da in ihr mit der Bedeutung zugleich die letzte Gewähr für die Vortrefflichkeit dieser Statue gewonnen ward. Wenn ein Werk seinem innern poetischen Sinn nach die vergleichende Prüfung einer fast worttreuen Uebersetzung besteht, und dennoch in der Art, wie die gegebene Idee erfasst und durchgeführt wurde, in eigenthümlichen, von dem Urbild unabhängigen Schönheiten, die Würde eines auf sich selbst beruhenden Kunstwerks behauptet, so ist gewiss nichts Gewöhnliches geleistet worden. Die Treue eines Abbildes, wo sie die kleinliche Absicht eines vom Einzelnen ausgehenden raffinirenden Studiums ist, zersplittert sich in Einzelheiten, und zerstört sich selbst, erstickt mit der Wahrheit auch jeden Keim des Schönen, und vereitelt die Möglichkeit jener poetischen Wirkung, welche wir an unserer Statue schon empfanden, noch ehe wir um ihre wahre Bedeutung wussten. In solcher Gebundenheit sich frei zu bewegen, ist nur der höchsten künstlerischen Tüchtigkeit gegeben.

Denn, — in dieser allerdings seltenen Verbindung von Treue und Freiheit nur eine neue Quelle von Zweifeln eröffnet zu haben, besorgen wir nicht. Die Scene des Aeschylus in der vaticanischen Statue erschöpft, ist, an sich betrachtet, kein grösseres Wunder, als ein homerischer Zeus im Gold und Elfenbein des Phidias. Sie ist kein grösseres Wunder als die künstlerische Thätigkeit selbst, in welcher die

[21] Schon A. W. Schlegel scheint dieser Idee von Einer Seite her nahe gekommen zu sein. Vergl. über dramatische Kunst S. 149.

verschiedenartigsten Kräfte des Geistes, sich wechselseitig erregend und beschränkend, verbunden mit allem, was Studium und Erfahrung gesammelt hat, in Einem Punkte zusammenwirken, wo mit der Wärme der Begeisterung der strengste Ernst des beharrlichen Fleisses, mit klarem ruhigen Bewusstsein der blinde Drang poetischer Schöpferkraft, ja mit dem leichten Hauche der Idee aller Wust des Materials oder Handwerksgezeuges gepaart wird. Wie viel Schönes und Wahres öffnet in jedem ächten Kunstwerke dem Beschauer eine unerschöpfliche Quelle, von deren geheimem ersten Ursprunge der Künstler selbst keine Rechenschaft zu geben weiss! In jeder glücklichen Idee liegt der Keim eines unendlichen Vollgehaltes, der, wenn er nur mit concentrirter Kraft gepflegt wird, in der Stetigkeit einer organischen Entwicklung zu immer neuer Schönheit und Fülle sich entfaltet, so wie auf der andern Seite ein fehlerhafter Entwurf im Künstler selbst die Harmonie der Kräfte stört, in seinem Werke eine Reihe unausweichlicher Störungen nach sich zieht. Nicht anders verhält es sich mit allen Momenten, wodurch ein Kunstwerk bedeutend ist, oder bedeutet. Phidias erkannte jene glückliche Idee in drei homerischen Versen; der Künstler unseres Apoll in einer Scene des Aeschylus; einem Dritten mochte sie die Natur in einer zufällig erblickten Stellung oder Gruppe in die Hände spielen. Dieser gewann ein naturgetreues Naturbild, jene den Jupiter des Homer, den Apollo des Aeschylus.

Denn also: den Apoll des Aeschylus, nicht den nach Aeschylus, hätten wir unsere Statue nennen sollen.[22] Sie ist mehr als blosses Abbild des furienscheuchenden Gottes, sie ist sein Bild; der reine poetische Gedanke selbst, zur Statue verkörpert. Unwillkürlich von den Worten des Tragöden getroffen und entzündet, oder mit der Fähigkeit begabt,

[22] So sagte Aemilius Paulus, *ὡς τὸν Ὁμήρου Δία Φειδίας ἀποπλάσαιτο*. *Plut.* Aem. Paul. opp. ed. X. I. p. 270. B.

sich den Weg in das Heiligthum der Poesie zu bahnen, um hier die Weihe eines selbstschaffenden Dichters zu empfangen, so haben wir unsern Künstler zu denken.[23]

Dieser Apollo ist so ganz die freie Frucht einer geistigen Wiedergeburt, dass er, während er auf der einen Seite nur der Apollo jener Scene ist, und nichts als ihre Form, wiewohl diese ganz zu füllen scheint, auf der andern weit über die Bühne des Aeschylus hinausreicht. Schon früher erkannten wir in dieser Statue den vollständigen Charakter des griechischen Apoll. Eine kleine Veränderung in Gedanken mit ihr vorgenommen, spiegelte uns einen Sonnenlenker oder den citherspielenden Apollo vor. Aber noch in der speciellen Bedeutung einer Scene des Aeschylus braucht es nichts, als dass der Chor der Furien verstumme, die Scene wechsle, und wir sehen diese herrliche Gestalt dem weiten sonnenhellen Gebiete der freien griechischen Natur, und der Dichtung in ihrem ganzen Umfange zurückgegeben. —

Den Argonauten erschien Apollo:

— — — — wie von Lybien hoch er herankam,
Fern zum bevölkerten Gau hyperboreischer Menschen;
— — — goldhell, zur Seite der Wangen,
Flogen die Locken in Traubengestalt ihm, wie er daher ging.
Links bewegt er im Schwunge das Silbergeschoss, um den Rücken
Hing von den Schultern der Köcher herab, ihm unter den Füssen
Bebte das Eiland rings, und es rauscht' am Gestade die Fluth auf.[24]

[23] Sehr richtig bemerkt schon Hirt, den Apollo mit dem Laokoon vergleichend: „Ein Funken der Seele, ein Aufflammen hoher Begeisterung scheint den Apollo erzeugt zu haben. Laokoon hingegen ist das Resultat einer durch lange Jahrhunderte hindurch gesammelten Weisheit. Jener hatte eine Momentalentstehung, dieser eine successive, bei dem ersten hat die Phantasie die Hand des Künstlers geleitet, bei dem zweiten scheint der Verstand jeden Grad des physischen und des moralischen Ausdrucks kalkulirt zu haben. Schiller's Horen. Jahrg. 1797. Nro. 10. p. 4.

[24] — — — — ἀνερχόμενος Λιβύηθεν
Τῆλ' ἐπ' ἀπείρονα δῆμον Ὑπερβορέων ἀνθρώπων,
Ἐξεφάνη· χρύσεοι δὲ παρειάων ἑκάτερθε
Πλοχμοὶ βοτρυόεντες ἐπεῤῥώοντο κίοντι

Was fehlt dieser Schilderung, oder was der vaticanischen Statue, um ein und dasselbe poetische Bild zu sein? — Wer sich die Gestalt des Apoll im Belvedere fest eingeprägt, ja wer sie nur irgend einmal mit Theilnahme betrachtet hat, wird sich dieses Bildes gar nicht mehr erwehren können. Wenn Apollo bei Homer mit seinem tönenden Köcher der Nacht gleich vom Olymp herabsteigt oder in einer andern Stelle der Iliade den Aeneas schirmend mit seiner Hand bedeckt, Diomedes aber in blinder Kampfbegierde gegen ihn anstürmt —

> Dreimal erregte mit Macht den leuchtenden Schild ihm Apollon,
> Als er das viertemal anstürmte, stark wie ein Dämon,
> Droht' mit schrecklichem Ruf der treffende Phöbus Apollon. [25]

wenn wir uns diese Situation vergegenwärtigen, so tritt unversehens der vaticanische Apoll vor unsere Seele. Ein Bild wie dieses musste der Homeride vor Augen haben, wenn er des Apoll als eines Gottes gedenkt,

> Den im Palaste des Zeus nur mit Grauen die Götter erblicken.
> Alle dann springen zugleich, wie er nah' nun wandelnd herankömmt.
> Rasch von den Sitzen empor, wenn er spannt seinen glänzenden Bogen. [26]

Oder hören wir Pindar von demselben Gotte singen:

> Aufbrechend ging er über Land und Meeresfluth,
> Und stand über der Gebirg' gewalt'gen Warten,
> Durch Geklüft auch wandelt' er, tretend der Hain' aufragend Haupt im Schwung. [27]

Λαιῇ δ' ἀργύρεον νώμα βιόν, ἀμφὶ δὲ νώτοις
Ἰοδόκη τετάνυστο κατωμαδόν· ἡ δ' ὑπὸ ποσσὶ
Σείετο νῆσος ὅλη, κλύζεν δ' ἐπὶ κύματα χέρσῳ. Apollon.
Rhod. Argon. II. v. 674 ff.

[25] *Τρὶς δέ οἱ ἐστυφέλιξε φαεινὴν ἀσπίδ' Ἀπόλλων.*
Ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο, δαίμονι ἶσος,
Δεινὰ δ' ὁμοκλήσας προσέφη ἑκάεργος Ἀπόλλων.
Il. V. v. 437 ff.

[26] *Ὅν τε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα,*
Καί ῥά τ' ἀναΐσσουσιν ἐπισχεδὸν ἐρχομένοιο
Πάντες ἀφ' ἑδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνει.
Hymn. in Ap. v. 2 ff.

[27] *Κινηθεὶς ἐπῄει γᾶν τε καὶ θάλασσαν.*

so glauben wir die Gestalt des vaticanischen Apollo zu erblicken. Bis in's feinste Detail erstreckt sich diese dichterische Wahlverwandtschaft, und wir richten unwillkürlich unser Auge auf das üppige schöngeordnete Haupthaar der vaticanischen Statue, wenn Callimachus singt:

Nicht Salböl nur entträuft den goldenen Locken Apollons,
Nein, allheilendes Nass, und in welcher Stadt es zur Erde
Niedergeronnen als Thau, schmerzlos wird jegliches Dasein. [28]

Selbst in die Vorstellungen des Pythotödters oder Niobidenvertilgers, wird sich auch künftig noch immer das Bild des vaticanischen Apollo mischen. In gewisser Beziehung sind alle jene Deutungen wahr. Alles das ist wirklich der vaticanische Apoll, nur nicht der vaticanische Apoll im engern Sinne.

Wer die eigentlich theatralischen Spuren an unserer Statue weiter verfolgen will, kann noch bemerken, dass die Haarbildung derselben von vorne gesehen, vollkommen dem Umrisse einer tragischen Maske gleicht. Wir lassen dies auf sich beruhen, um noch das Nöthigste über das Beiwerk unserer Statue zu sagen. Die Schlange ist mehreren Göttern der Alten beigesellt, am häufigsten denjenigen, deren Obhut geistiges oder körperliches Heil anvertraut war, wie der Hygiea, dem Aeskulap, der Minerva Medica. Apollo ist der Gott, der über das Verderben waltet, entweder um es selbst zu verhängen, oder es abzuwehren. Unheil abwehrend ist er besonders als Arzt oder Seher, und in beiden Beziehungen ist ihm die Schlange beigesellt. [29] Aeschylus

Καὶ σκοπαῖσι μεγάλαις ὀρέων ὕπερ ἕστα,
Καὶ μυχὸς διανίσσετο βαλλόμενος κρηπῖδος ἀλσέων.
Thiersch's Pindar in den Fragmenten II. p. 242.

[28] *Οὐ λίπος Ἀπόλλωνος ἀποστάζουσιν ἔθειραι,*
Ἀλλ' αὐτὴν πανάκειαν· ἐν ἄστει δ' ᾧ κεν ἐκεῖναι
Πρῶκες ἔραζε πέσωσιν, ακήρια πάντ' ἐγένοντο.
Callim. hymn. in Apoll. v. 39 ff.

[29] *δράκων ὑπὸ τῷ τρίποδι φθέγγεται.* *Luc.* astrol. opp. ed Schm. IV. p. 482.

selbst hat in dem Prologe der Tragödie, welche uns beschäftigte, jene Doppeleigenschaft des Gottes und seines Sinnbildes in das prägnante Beiwort des Seherarztes zusammengefasst.[30] Die Wahl der Baumart an dem Stamme, welcher unserer Statue zur Stütze dient, scheint in noch näherer Beziehung zur besprochenen Eumenidenscene zu stehen. Ohne Bedeutung ist sie gewiss nicht, wie schon die Sorgfalt beweist, mit welcher selbst dieses Nebenwerk ausgearbeitet ist. Der dem Apollo geheiligte Baum ist der Lorbeer, und wir hörten, dass namentlich der Pythotödter dieses Attribut kaum entbehren kann. So findet sich Lorbeerstamm und Schlange wirklich an zwei Apollostatuen im Pariser Museum.[31] Was soll nun an unserer Statue die Vertauschung dieses gangbaren apollinischen Sinnbildes mit einem aussergewöhnlichen? — Denn deutlich erkennt man neben dem vaticanischen Apollo das Laub und die Frucht des Oelbaumes. — Mit einem Oelzweige kam der flüchtige Orest nach Delphi und Athen.[32] Der Oelbaum ist Symbol des Schutzbedürftigen, Symbol des Friedens, die Gewähr der vollkommenen Entsündigung, die Apoll seinem Schützlinge verheissen hatte.

[30] Ἰατρόμαντις. l. l. s. 62.
[31] Descript. des antiq. d. Mus. royal. Nro. 188. p. 92. u. Nro. 401. p. 170.
[32] ἐλαίας ὑψιγέννητος κλάδος. *Eum.* v. 43.

XVII.

Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διὸς καὶ Λητοῦς υἱέ.
(Homer.)

Die Bedeutung des vaticanischen Apoll hat uns in die Zeit des Aeschylus zurückversetzt; nichts destoweniger müssen wir der Meinung derjenigen beipflichten, welche der Entstehung dieser Statue eine Zeit anweisen, die mit jener scheinbar ausser allem Verhältnisse steht.

Die Eigenthümlichkeit zwar, mit welcher in unserer Statue der Charakter des Apollo ausgedrückt ist, als Ideal nämlich einer jugendlich männlichen Schönheit, welche sich eben so sehr zur Zartheit und Anmuth, als zur Kraft und Grösse neigt, spricht nicht entschieden für eine allzuspäte Kunstepoche. Hat es damit seine Richtigkeit, dass im Gange der griechischen Kunst überhaupt, ein Fortschreiten von schroffer Grösse zu männlicher Würde, von da zur sanfteren Schönheit und Anmuth statt fand, so werden wohl einige Götterideale diese Stufen früher, andere später zurückgelegt haben. Kaum irgend ein Gott aber wurde so häufig und in so ununterbrochener Reihenfolge gebildet, als Apollo. Kein namhafter Künstler, von dessen Hand nicht wenigstens Ein mehr oder weniger berühmtes Apollobild nachzuweisen

wäre.[1] Der geübteste Kenner würde wahrscheinlich zwischen dem Apoll eines Cheirisophus oder Theodorus und unserer Statue kaum einen Vergleichungspunkt aufzufinden wissen. Noch die Apollobilder des Kanachus und Kalamis würden uns als ganz fremdartige Gestalten erscheinen. Doch dürfte schon der Pythoktonos des Pythagoras dem vaticanischen Apollo wenigstens durch die prägnante Wahl eines dramatischen Momentes näher gekommen sein. In den Apollo-

[1] Man übersehe folgendes Verzeichniss; es werden wenige der bedeutendsten Künstlernamen fehlen. Aus der frühesten Zeit werden Apollobilder erwähnt von Cheirisophus — *Paus.* VIII. 53. 7. 8. p. 562. von Dipönus und Scyllis — *Plin.* XXXVI. s. 4. p. 724. — von Theodorus und Telekles — *Paus.* IX. 35. 3. p. 620. II. 32. 5. p. 152. — von Laphaes id. VII. 26. 6. p. 468. — Aus unbekannter, zum Theil gleichfalls früherer Zeit: der Apoll von Peisias — *Paus.* I. 3. 5. p. 8. — von Attalus — id. II. 19. 3. p. 124. — von Philiskus — *Plin.* XXXVI. 4. p. 730. — von Patrokles — *Paus.* VI. 19. 6. p. 392. — von Lysias — *Plin.* l. l. — von Eubulides — *Paus.* I. 2. 5. p. 6. Aus den Zeiten der zur Vollendung reifenden und gereiften Kunst: ein Apollo des Telephanes — *Plin.* XXXIV. 19. p. 653. — der Apollo von Aristomedon — *Paus.* X. 1. 10. p. 635. *Herod.* VIII. 27. p. 427. — der Apollo des Onatas — *Paus.* VIII. 42. 7. p. 545. — von Kanachus zwei Apollobilder — *Paus.* IX. 10. 2. p. 579. Von Kalamis der Apollo Alexikakos v. l. s. l. ein Koloss für Apollonia, den Lucull nach Rom gebracht. *Strabo* VII. p. 491. ed. ster. cf. — ein dritter Apoll — *Plin.* XXXIV. 5. p. 730. Von Phidias stand ein eherner Apollo auf der Akropolis zu Athen. — *Paus.* I. 24. 8. p. 46. — Einen andern erwähnt: *Clem. Alex.* adm. 9. p. 30. ed. Sylb. — Von Pythagoras der schon früher erwähnte Pythotödter; von Myron ein Apoll, den August den Ephesiern zurückgab. *Plin.* 19. p. 651. Einen zweiten hatte Verres geraubt. — *Cic.* in Verrem IV. c. 43. Von Polyklet: Apollo, Latona und Diana. — *Paus.* II. 24. 5. p. 135. von Skopas der Apollo Palatinus. *Plin.* XXXVI. 4. p. 727. und der Apollo Smintheus — *Strabo* XIII. 1. p. 117. Von Leochares stand ein Apollo neben dem Alexikakos des Kalamis. — *Paus.* I. 3. 4. p. 8. — Einen Apollo mit dem Diadem erwähnt *Plin.* XXXIV. 19. p. 656. Von Praxiteles war ein Apollo zu Rom, id. XXXVI. 4. p. 727. Latona und ihre Kinder zu Mantinea. *Paus.* VIII. 9. 1. p. 486. Diana und Latona in einem Tempel bei Megara — *Paus.* I. 44. 2. p. 86. Von Lysipp Apollo mit dem Hermes streitend. — *Paus.* IX. 30. I. p. 609. Von Euphranor Latona mit Apoll und Dianen als Kindern — *Plin.* XXXIV. 19. p. 655. ein Apollo von Timarchides — *Plin.* XXXVI. 4. p. 730.

Statuen des Phidias herrschte, wie zu vermuthen, der Charakter übermenschlicher Grösse und Hoheit vor, — sie waren die ächten Söhne seines Zeus zu Olympia; — in den Bildern des Myron eine mehr in sich concentrirte männliche Kraft; aber der Apollo des Polyklet hatte vielleicht schon die leicht und schwebend gehaltene Stellung der vaticanischen Statue, ein Apollo des Lysipp ihre schlanke Proportion. Was die jugendlich zarte Schönheit des vaticanischen Apoll betrifft, dürfte diese wohl schon der Seele des Praxiteles, diesem Vollender der lieblichsten Ideale, der Venus und des Amor aufgegangen sein. Führen wir den Apollo Sauroktonos dieses Künstlers, wie wir ihn noch in Copien kennen, aus dem Charakter des Knabenalters in Gedanken bis zur reiferen Stufe des vaticanischen Apollo fort, so wird eine viel zartere Jünglingsgestalt zum Vorschein kommen, als dieser ist. Allein alle Hypothesen der Art führen zu keinem sicheren Resultate. Wie unzuverlässig wird alles, sobald es sich um den muthmasslichen Styl einzelner Künstler handelt! Die Alten selbst waren in Zweifel, ob die Gruppe der Niobe dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben sei. Dies ist bei einer so erstaunlichen Composition, und bei zwei grossen, gleichberühmten Künstlern, die nicht einmal in dem engeren Verhältnisse eines Schülers und Meisters zueinander standen, auffallend genug, und ein deutlich warnender Fingerzeig.

Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit gibt an antiken Statuen die Behandlung der Haare eine frühere oder spätere Epoche zu erkennen. Die technische Gewandtheit, von welcher die Locken unsers Apollo zeugen, mehr noch die malerische Anlage derselben, diese sorgfältige Vertheilung von Licht- und Schatten, dieses Sammeln und Scheiden von Haupt- und Nebenparthien, das leichte Spiel der Bewegung, alles dies kann seiner Natur nach nur das letzte Ergebniss der vielfachsten Kunstübungen sein. Der Archäologe weiss überdies, dass die ängstliche Sorgfalt, oder systematische

Strenge der älteren Epoche gerade an diesem Theile des menschlichen Körpers am spätesten einer grösseren Freiheit der Behandlung Raum gestattete.[2] Eben so zuverlässig weist eine Draperie, wie die des vaticanischen Apoll, auf spätere Kunstepochen hin. Der Faltenschlag eines Gewandes ist in der Wirklichkeit einer so grossen Menge von Zufälligkeiten unterworfen, dass die beginnende Kunst dadurch nothwendig in Verwirrung geräth. Ein vom heiligen Brauche dargebotenes Vorbild, wenn in ihm, wie bei den gefältelten Gewändern des Tempelidols, des mimischen Tänzers, jeder Schein des Zufälligen durch die Beschränkung eines Regelmässigen aufgehoben ist, wird anfänglich sogar willkommen sein. Spät erst gelingt es der Kunst, in der Natur des Gegenstandes selbst das Geheimniss seiner innern Nothwendigkeit zu entdecken, und dadurch zu jener wahren Freiheit zu gelangen, welche immer nur aus dem klaren Bewusstsein des Gesetzes hervorgeht. Aber auch mit diesen Betrachtungen kommen wir bei dem vaticanischen Apoll nicht über eine Zeit grosser Kunstvollendung hinaus. Höchstens führen sie uns in eine Epoche, wo die Kunst ihre feinsten und zartesten, eben darum vielleicht auch ihre letzten Blüthen trieb. Freilich aber bliebe da wieder vorerst noch die verwickelte Frage zu lösen übrig: wann diese Epoche begann, wann sie zu Ende ging?

Glücklicher Weise finden wir an dem Material unserer Statue selbst einen Anhaltspunkt. Der Marmor, aus welchem sie gefertigt ist, galt früherhin allgemein und unbezweifelt für griechisch, obwohl man den Ort, wo diese Gattung bricht, nicht nachzuweisen wusste. Als aus griechischem Marmor gefertigt, finden wir den Apollo noch von Lanzi[3]

[2] Vergl. Winkelmann's Kunstgeschichte opp. IV. p. 218 ff. tratt. prel. VII. 125 ff.

[3] In seiner Schrift über die Sculptur der Alten.

und Böttiger angeführt.[4] Aber schon Raphael Mengs trat mit der Behauptung auf, dass der Marmor unserer Statue der lunensische des Plinius sei, der heutzutage unter dem Namen des Carrarischen bekannt ist.[5] Visconti bestritt dies, und brachte sogar ein von einem Notar beglaubigtes Gutachten bei, in welchem ehrenwerthe Männer aus Carrara das Gegentheil versichern. Sie haben, wie es in jenem Documente heisst, den Stoff der Statue mit aller Aufmerksamkeit betrachtet, selbst innerlich untersucht vermöge eines von der Rückseite abgestossenen Stückes, und einstimmig das Urtheil abgegeben, dass der Marmor des Apollo griechischer sei, gewiss nicht Marmor von Carrara. Deutlich erkannten sie dies aus dem groben Korne, aus dem grösseren Glanze, aus der Farbe und andern Eigenschaften des Marmors, die gänzlich verschieden sind von dem Marmor von Carrara.[6] Sie erklären, dass sie dieses Urtheil mit völliger Gewissheit fällen, wegen der langen Erfahrung, Praxis und Kenntniss, die sie, in einem Zeitraume von 30 oder 40 Jahren, von allen Marmorgattungen erlangt haben, vorzüglich von der aus Carrara, ihrem gemeinschaftlichen Vaterlande. Indessen war Visconti selbst der erste, der die Wahrheit dieser gerichtlich constatirten Meinung öffentlich in Zweifel zog. In einem späteren Nachtrage zählt er die bekanntesten griechischen Marmorarten mit der Bemerkung auf, dass der vaticanische Apoll zuverlässig aus keiner

[4] Andeutungen p. 217.

[5] Ma che diremo nell' ammirare il sublime Apollo di Belvedere lavorato in marmo d'Italia? *Mengs lett. a Fabroni opp.* p. 360. Ma che diremo della più bella delle statue antiche, che ci sono rimaste, qual è quella di Apollo Pitio in Belvedere? La supporremo una di quelle opere, che hanno immortalato i loro autori? Se la bellezza ci fa credere di sì; è certo però, che essa è di marmo di Carrara, o di Serravèzza. Ib. p. 364.

[6] — dalla grana grossa, dal maggior lucido, dal colore, e da altre circonstanze del marmo — etc. S. das ganze Certificat in *Visconti*, Mus. Pio-Clem. I. p. 150 ff.

derselben gefertigt sei. Er fügt die Versicherung von Mineralogen hinzu, dass sich zu Carrara Marmorarten finden, welche dem Material des Apollo gleichen. Er selbst habe in Paris Sculpturwerke in einem Marmor ausführen sehen, welchen man für griechischen hätte halten können, während er von Carrara war bezogen worden.[7]

Unter den Mineralogen, auf welche sich Visconti beruft, steht ein Mann der grössten Autorität oben an, und so lesen wir denn im Musée Napoleon ganz unumwunden die Behauptung: „der Marmor des vaticanischen Apoll ist ganz gewiss carrarischer; wie solches aus der genauesten Untersuchung von Visconti und Dolomieu hervorgeht, und dann von mehreren Kennern bestätigt worden."[8]

Die ganze Art, wie dieser Streit geführt ward, gibt zu mancherlei Betrachtungen Anlass. So mag Mengs Untersuchung nicht frei sein von der Einmischung jenes einseitigen Wunsches, die Apollostatue zur blosen Copie herabzuwürdigen, um seinem Ideale von griechischer Originalvollkommenheit einen um so höhern und festern Standpunkt zuzusichern. In dem ersten Mittel, dessen Visconti sich zur Führung des Gegenbeweises bediente, ist ein ähnliches, wenn gleich entgegengesetztes, Vorurtheil nicht zu verkennen. Merkwürdig bleibt es auch, wie sehr sich die öffentliche Meinung geraume Zeit hindurch gegen die Annahme jener Entdeckung sträubte, wie bereitwillig jede neue Notiz zur Verdächtigung ihrer Gültigkeit benützt ward. „Der griechische Marmor ist nicht durchaus gleich, sagt Heinse. Man hat Proben kommen lassen, die vom Marmor des Apollo

[7] *Visconti* l. l. p. 150.

[8] Il resulte de l'examen très — exact du marbre de l'Apollon de Belvedere fait par cet habile antiquaire (Visconti) de concert avec le savant mineralogiste Dolomieu, et vérifié depuis par plusieurs connaisseurs, que ce chef- d'oeuvre est très-certainement de marbre de Carrara. ***Mus. Nap.*** I. p. 44. cf. ***Musée par Bouillon.***

im Korn nicht unterschieden sind. Und ferner gibt es so zarten carrarischen, dass er mit dem besten parischen übereinkömmt. Und wer ist der übergrosse Marmorkenner, der von irgend einem Stücke sagen will, gerade woher es sei, da dieser Stein in jedem Klima zu finden ist?"[9] Agincourt beruft sich auf eine französische Marmorart, welche in Korn und Farbe dem parischen gleichen soll.[10]

Was das freie Urtheil jener Männer beengte, hat für uns nur wenig Gewicht mehr. Die Archäologie hat schon so ziemlich die Grille aufgegeben, die Entdeckung oder allgemeine Benützung des lunensischen Marmorbruches für den Schlussstein einer Reihe von Jahrhunderten zu halten, welche mit lauter Originalkünstlern gesegnet waren, und dann eine neue Reihe von Jahrhunderten folgen zu lassen, welche nichts als Nachahmer und Copisten kannte. Wo kein Vergleich zwischen unbestrittenen Originalien eines Künstlers und muthmasslichen Nachbildungen gestattet ist, fehlt jedes zuverlässige Kriterium. Das einzige Merkmal, welches zu einem gegründeten Zweifel an der Originalität eines Werkes berechtigt, ist der Widerspruch, in welchem die Ausführung desselben mit der Idee steht. Im vaticanischen Apollo ist die ganze Behandlung mit dem Grundgedanken der Statue so sehr Eins, so ganz nur der ungetheilte freie Erguss einer und derselben Bildungskraft, dass es der eigensinnigsten Kritik nicht gelingen wird, zwischen beiden auch nur den feinsten Unterschied, geschweige einen Widerspruch zu entdecken. Von dieser Seite betrachtet — und jede andere ist zu verwerfen — ist und bleibt der Apollo ohne alle Widerrede Original. Die schon früher berührten Apolloköpfe, welche Aehnlichkeit mit dem unserer Statue haben sollten, beweisen nicht das Gegentheil. Sie stehen derselben

[9] Ardinghello III. p. 83. 84.
[10] *Agincourt*, histoire de l'art par les monumens. II. p. 19. 12.

in Absicht ihres Styles so ferne, dass sie zwar als Zeugen eines verwandten und älteren Apollotypus gelten mögen, aber keineswegs als einem einzelnen Originalbilde dieser einzelnen Statue zugehörig dürfen betrachtet werden. Ist unsere Statue nun auch in jeder andern Beziehung noch von ächthellenischem Geiste durchdrungen, gibt sich an diesem Apollo, in Ausdruck und Bewegung, Ideal und Natur, in plastischer Bestimmtheit wie in poetischer Wirkung weiter nichts kund, als was auch die Tendenz der grössten griechischen Kunstheroen gewesen, warum soll diese Statue, wenn sie dem Materiale nach unbestreitbar auf italischem Boden wurzelt, nicht der schlagendste Beweis für die Ansicht sein, dass Griechenland, wenigstens in einzelnen Kunstgenien, seinen politischen Untergang überlebte, und noch unter der Obhut oder dem Drucke römischer Imperatoren sich in neuen herrlichen Schöpfungen verjüngte?

Es ist wahr, die früheren Beweise für das italische Material unserer Statue schienen immer nur auf einer gewissen Aehnlichkeit zu beruhen, welche der Marmor derselben mit einer gewissen Art oder Spielart des carrarischen habe. Wir besitzen noch mehrere Statuen von Marmorarten, deren Vaterland bis jetzt, unsrer erweiterten Naturkunde ungeachtet, noch nicht auszumitteln war.[11] Die grössere Weisse, welche der Marmor des Apollo mit dem von Carrara vor dem parischen voraus hat, schliesst nicht nothwendig alle ausseritalischen und vor der römischen Kaiserzeit schon benützten Marmorarten aus. Die entscheidende Stelle des Plinius selbst[12] nennt den lunensischen Marmor nur als Eine

[11] Diess gilt z. B. von dem reinschwarzen und vom rothen Marmor, vergleiche Hirt: über das Material d. A. in Böttiger's Amalthea I. p. 228. 29.

[12] omnes — tantum candido marmore usi sunt e Paro insula, — — — *multis* postea *candidioribus* repertis, nuper etiam Lunensium in lapicidinis, h. n. XXXVI. s. 4. p. 725.

von den vielen Gattungen, welche weisser seien, als der parische. Allein das Urtheil eines Dolomieu muss für uns entscheidend sein. Auch ist, wie es scheint, was den Marmor des Apoll betrifft, unter den Kennern unserer Tage nur noch Eine Stimme. Wir berufen uns unter den Ausländern nur auf den gelehrten, kunsterfahrnen Brard, welcher Dolomieu ohne Vorbehalt beipflichtet. [13] Von teutschen Kennern braucht blos Hirt genannt zu werden, der den Marmor unserer Statue schon früher und gewiss aus eigener Anschauung für carrarischen erklärte, und diese Ueberzeugung seitdem nicht nur nicht zurücknahm, sondern bei mehrfacher Gelegenheit mit gewohnter Bestimmtheit wiederholte.[14] Der vaticanische Apoll ward also in Italien gefertigt; wahrscheinlich erst in der Zeit der römischen Imperatoren; ja wir wüssten nicht, was erhebliches gegen die Meinung derjenigen beizubringen wäre, welche die Zeit seiner Entstehung noch näher, nämlich als die des Nero, bestimmen.

Unsere Statue wurde zu Capo d'Anzo (Nettuno) dem alten Antium, jenem Lieblingssitze der römischen Kaiser gefunden. [15] Schon August und Tiberius hatten hier gern verweilt, Caligula wollte sogar den Sitz der Regierung dahin verlegen.[16] Keiner aber scheint eine grössere Anhänglichkeit

[13] — — je crois avec plusieurs mineralogistes, qu'il (le marbre d. Ap.) appartient plutôt au marbre de Luni — — Je m'appuie surtout des temoignages de Dolomieu et de d'Azara, qui obtinrent la permission insigne de détacher un petit échantillon de la base de cette magnifique statue, afin de pouvoir le comparer au grain des autres marbres. *Brard mineralogie appliquée aux arts.* II. p. 277. 78. cf. p. 280.

[14] Mythologisches Bilderbuch I. p. 33. u. a.

[15] Apollo Antii, quod postea Neptunum appellatum est, repertus. *Mercati metallothec. l. l. Roma antica e moderna* I. p. 98. Ueber den Fundort scheint kein Zweifel stattfinden zu können. Auf Behauptungen, wie die in Blainville's Reisebeschreibung (herausgegeben von Guthrie und Lockmann, übers. von Köhler) III. 1. p. 138., dass der Apoll aus dem Schutthaufen der Bäder des Titus gegraben worden, ist nichts zu geben.

[16] *Sueton,* Calig. c. 49.

für Antium gehabt zu haben als Nero. Hier wurde er selbst geboren,[17] und durch die Geburt seiner Tochter, welche ihn, wie es heisst, mit übermenschlicher Freude erfüllte, musste dieser Ort ihm doppelt theuer werden.[18] In Antium verweilte er während des Brandes, welcher Rom verwüstete,[19] und nach seiner Rückkehr aus Griechenland beehrte er seinen Lieblingsort mit einem glänzenden Einzug.[20] Durch eine neue Colonie suchte er die Bedeutung und den Wohlstand dieser Stadt zn heben, und auf seinen Befehl wurde daselbst mit grossem Aufwande ein Hafen angelegt.[21] Man weiss, wie sehr es Gewohnheit der römischen Imperatoren war, ihre Umgebung mit Werken der bildenden Kunst zu verschönern. Gewiss war Antium auch in dieser Beziehung von Nero nicht kärglich bedacht worden. Eine zweite antike Meisterstatue, der sogenannte borghesische Fechter, ist gleichfalls zu Antium gefunden worden.[22] Wohl möglich, dass Nero einen Theil jener Kunstwerke, welche er aus Griechenland herbeischleppen liess, für seinen Lieblingssitz bestimmt hatte.[23] Der Marmor widerspricht der Vermuthung, dass unter ihnen auch der vaticanische Apoll gewesen. Ueberdies waren jene Statuen höchst wahrscheinlich sämmtlich von Erz.

Allein, wenn der vaticanische Apoll wirklich in so späte Zeit zu setzen ist, wenn er vielleicht gar unter den Auspicien des Nero entstand, wird dadurch die Deutung nach einer Scene des Aeschylus nicht zweifelhaft? — Das Bild

[17] id. *Nero* c. 6.

[18] — ultra mortale gaudium accepit. *Tacit.* Annal. XV. c. 23.

[19] id. c. 39.

[20] *Suet.* Nero. c. 25.

[21] Antium coloniam deduxit — ubi et portum operis sumtuosissimi fecit. *Suet.* Ner. c. 9. cf. *Tacit.* Annal. XIV. c. 27.

[22] *Description des antiq. du musée royal.* p. 119.

[23] Ueber Nero's Kunstplünderung: siehe Völkel: über die Wegführung der Kunstwerke p. 95 ff.

des Aeschylus, welches noch Pausanias im Theater zu Athen sah, war erst geraume Zeit nach dem Tode des Dichters aufgestellt worden.[24] Die Errichtung wie die Erhaltung desselben darf wohl als ein Symbol der ungeschwächten Anerkennung gelten, welche dem Vater der Tragödie fortwährend gezollt ward. Durch ein eignes Gesetz war früher sogar verordnet worden, dass die Tragödien des Aeschylus noch nach seinem Tode auf die Bühne gebracht werden sollten.[25] Dass die Aufführung von Tragödien des Aeschylus nicht blos auf die Bühne von Athen beschränkt blieb, lässt sich vermuthen, mag man auch auf die sogenannten Theaterzettel mit dem Namen des Aeschylus, welche zu Herculanum gefunden wurden, kein allzugrosses Gewicht legen.[26] Die Tragödien des Euripides wurden bis in die späteren Zeiten in den fernsten Gegenden, wohin nur die hellenische Sprache gedrungen war, aufgeführt.[27] Wenigstens erfreute man sich fortwährend an der Darstellung einzelner Scenen und Situationen.[28] Sollten nicht auch in die, dem Stoffe wie der Form nach, so innig mit dem griechischen Drama verwandten pantomimischen Tänze einzelne Motive alter Tragödien übergegangen sein? Dann hätte sich wenigstens die plastische Anschauung dieser oder jener tragischen Scene, selbst bei der Masse des grösseren Publikums, immer frisch und lebendig erhalten. Neben all' diesem gestaltete sich fort und fort die römische Tragödie, fast

[24] *τὴν δὲ εἰκόνα τὴν Αἰσχύλου πολλῷ ὕστερον τῆς τελευτῆς δοκῶ ποιηθῆναι.* *Paus.* I. 21. 2. p. 38.

[25] Vita Aeschyli ab anon. conscr. mit Stanlei's Bemerkungen. Schütz's Ausgabe des Aeschylus: V. p. 28. 29. *Quintil.* institut. orator. X. 1. ed. bip. p. 220.

[26] Winkelmann, opp. II. p. 173., vergl. Neapel und Sicilien im Auszug von J. H. Keerl III. p. 45.

[27] So bei den Parthern *Plutarch*, Crass. opp. ed Xyl. I. p. 564. E. cf. *Boeckh.*, graec. trag. princ. p. 328.

[28] *Lange*, vindic. trag. rom. p. 24.

ausschliessend im griechischen Fabelkreis sich bewegend, an griechischen Mustern heran sich bildend, in der ältern Zeit gewiss mit bloser Uebertragung und Bearbeitung griechischer Tragödien sich begnügend. Durch eine Scene, wie die der Eumeniden, von deren erschütternder Wirkung auf der athenischen Bühne so wunderliche Sagen gingen,[29] den römischen Geschmack an imponirender furchtbarer Grösse zu befriedigen, wurde schwerlich versäumt. Wir wissen, dass, in einer Tragödie des Pacuvius, Orestes den Tempel des Apoll betrat, und als er ihn verlassen wollte, von den Furien angefallen ward.[30] — Doch, was bedarf es alles dessen? Jenes Relief, welches das Ende der Choephoren und den Beginn der Eumeniden darstellt, gehört ohne alle Frage in eine der späteren römischen Kunstepochen; und lag ihm auch, wie zu vermuthen, ein griechisches Original zu Grunde, so musste doch selbst der Copist auf ein allgemeines Verständniss äschylischer Motive rechnen können. Die poetische Wirksamkeit eines Aeschylus war so wenig auf die scenische Darstellung seiner Productionen beschränkt, als die homerische Dichtung mit dem Stande der Rhapsoden unterging.

Es war eine Zeit, wo sich unter den Freunden der alten Kunst die Meinung verbreitet hatte, der vaticanische Apoll stelle den Kaiser Nero selbst in der idealen Gestalt des Apollo vor.[31] Dies war zu weit gegangen. Auch Nero hatte

[29] Es sollen nämlich, als der 50 Personen starke Furienchor die Bühne betrat, Kinder vor Schrecken gestorben sein, und Weiber zu früh geboren haben. vita Aesch. s. l.

[30] A Pacuvio Orestes inducitur Pyladis admonitu, propter vitandas furias ingressus Apollinis templum: unde cum vellet exire invadebatur a furiis. *Serv.* ad virg. Aen. IV. v. 473. Auch die Tragiker Ennius, Naevius und Attius hatten das Schiksal des Orestes auf die Bühne gebracht. *Fabric.* bibl. lat. ed. Ernesti III. p. 234.

[31] Heinse, Ardinghello l. l. p. 86., vergl. Seume's Spaziergang nach Syrakus, opp. II. p. 357 ff.

sich in Statuen und Münzen zwar als Apoll, aber nur als citherspielender, darstellen lassen.[32] Der Kopf unserer Statue, ohne Vorurtheil betrachtet, verräth nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit Nero, nicht einmal eine Spur von römischer Nationalphysiognomie. Freilich zeigt er das sogenannte griechische Profil nicht in der höchsten Strenge. Allein dies blieb in der Regel nur den weiblichen Köpfen vorbehalten. Denn die alte Kunst erfasste das Weib nur in sinnlichem Liebreiz, oder in strenger heroischer Grösse. Den tieferen Einbug der Nase, die höhere Wölbung des Augenknochens, hat unser Apollo überdies mit den Jupiterköpfen gemein. Er ist der erhabenste Sohn des erhabensten Vaters. Die lieblichere Fülle der Wangen, der zartere Schnitt des Mundes gehört seiner Jugend an. — Mit Aehnlichkeiten hat es überdies eine ganz eigene Bewandniss. Die Erzeugnisse der Natur und die Werke der Kunst spielen auf eine wunderbare, geheimnissvolle Weise ineinander. Es wird noch heut zu Tage nicht an Physiognomien fehlen, welche der mediceischen Venus, der Diana von Versailles oder dem Antinous verwandt erscheinen. Aller Wahrscheinlichkeit nach, verstand man aber unter der neronischen Miene des vaticanischen Apoll nichts als das ironische Spiel um die Lippen, jenen Anflug von Leidenschaftlichkeit, verbunden mit dem Imposanten seiner gebieterisch drohenden Stellung.

Dennoch dürfte eine gewisse nähere Beziehung unsrer Statue auf Nero nicht geradehin zu verwerfen sein. Nero war in mehr als Einem Sinne in der griechischen Tragödie, namentlich in der Orestie heimisch.[33] Bei seinen theatra-

[32] Statuas suas citharoedico habitu, qua nota etiam numum percussit — *Suet.* Nero c. 25. Nero ahmte den Apollo nach *μετὰ τῆς κιθάρας καὶ τῆς δάφνης*. *Julian*, Caes. ed. Heusing. p. V. Der Lorbeer fehlt auch da nicht, wo auf Münzen des Nero der Kopf des aktischen Apollo vorkömmt, von Pfeil und Köcher begleitet. S. *Ekhel*, doctr. num. II. VI. p. 279.

[33] *Philostrat.* vita Apollon. p. 179. 80. ed. Olear.

lischen Productionen hatte er selbst den Orestes gesungen, er der Muttermörder![34] Als ein zweiter Orest und Alkmäon war er vom pythischen Apollo selbst bezeichnet worden,[35] und den eleusinischen Mysterien beizuwohnen, verwehrte ihm sein schuldbeladenes Gewissen.[36] Athen zu betreten hatte er nie gewagt.[37] Denn hier war es, wo die Furien seit jener Sühnung des Orestes, welche Aeschylus in den Eumeniden feiert, ihren Wohnsitz aufgeschlagen hatten. Nicht selten waren seinen zerrütteten Sinnen die Furchtbaren selbst mit ihren lodernden Fackeln erschienen.[38] Stand vielleicht der vaticanische Apollo als unheilwehrender Schirmgott, als Entsühner des Hauses,[39] im Palaste des gekrönten Orest? Als integrirenden Theil eines architektonischen Ganzen haben wir unsern Apoll schon früher erkannt. Und wohl stimmte es zu der tief ergreifenden Wirkung, welche die Statue ausübt, wenn dieser drohende Arm einst im ernstesten Sinne in die Wirklichkeit hinüberreichte.

[34] Cantavit — Oresten matricidam. *Suet.* Nero c. 21.

[35] *τοῦ Πυθίου καταλέξαντος αὐτὸν εἰς τοὺς Ὀρέστας τε καὶ Ἀλκμαίωνας.* *Lucian,* Nero 9. opp. VIII. p. 538. 39.

[36] Eleusiniis sacris, quorum initiatione impii et scelerati voce praeconis submoverentur, interesse non ausus est. *Suet.* ib. c. 34.

[36] Nur zwei griechische Städte hatte er vermieden, Sparta und Athen, letzteres *διὰ τὸν περὶ τῶν Ἐριννύων λόγον.* *Dio Cass.* hist. rom. LXIII. 6. p. 721. ed. Leunil.

[38] Saepe confessus, exagitari se materna specie verberibusque Furiarum, ac taedis ardentibus. *Suet.* Nero. c. 34.

[39] *δωμάτων καθάρσιος.* *Aesch.* Eum. v. 63.

